

Giessen 1969

J. D. INGRES

Der Widerspruch von Doktrin und Werk
und die Vorbildlichkeit Michelangelos

von Michael Brötje



Digitized by the Internet Archive
in 2026

J.D. INGRES

DER WIDERSPRUCH VON DOKTRIN UND WERK UND DIE
VORBILDlichkeit MICHELANGELOS

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Justus-Liebig-Universität Giessen

vorgelegt von

Michael Brötje
aus Bremen

1969



Dekan: Prof. Dr. H.-W. Klein

I. Berichterstatter: Prof. Dr. G. Fiensch

II. Berichterstatter: Prof. Dr. O. Marquard

Tag der mündlichen

Prüfung:

10. u. 12. November 1969

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
<u>Erstes Kapitel: Die Zeichnung</u>	
I. Ingres, Porträt Paganini - G. Schadow, Porträt Rudolf Schadow	2-13
II. Ingres, Porträt Provost - G. Schadow, Porträt Christian Rauch	13-18
III. Ingres, Der zeichnende Raffael - Schnorr von Carolsfeld, Schälmeiblasender Jüngling	18-46
IV. Ingres, Porträt Mme. Legentil und Porträt Comte de Landos	46-49
V. Zusammenfassung	49-52
<u>Zweites Kapitel: Die Gemälde</u>	
I. Ingres, Porträt Rothschild - Degas, Porträt Mme. de Gas - Reynolds, Porträt Nelly O'Brien	53-68
II. Ingres, Porträt Bartolini - David, Porträt Barère	68-90
III. Ingres, Aktdarstellungen ("Große Odalisque", "Badende v. Valpincon", "Venus Anadyomène")	91-99
IV. Darstellungsproblematik religiöser Themen; das Historienbild ("Antiochus u. Stratonike")	99-110
<u>Drittes Kapitel: Das Verhältnis zu Raffael</u>	
I. Raffael, "Donna Velata" - "Fornarina"	111-118
II. Verhältnis von Werk und ästhetischer Doktrin bei Ingres	118-122
<u>Viertes Kapitel: Die Auseinandersetzung mit Michelangelo</u>	
I. Ingres, Martyrium des hl. Symphorion	123-127

II.	Ingres, Studie zum "Goldenen Zeitalter" - Michelangelo, Zeichnung eines Mannes	127-131
III.	Ingres, Der zeichnende Raffael - Michelangelo, Ignudo	131-138
IV.	Ingres, "Glaube, Liebe, Hoffnung" - Raffael, Predella zur "Grablegung" - Michelangelo, "Joram"-Gruppe	138-141
V.	Werke Michelangelos als Vorbilder für Ingres	141-161
VI.	Zusammenfassung; Ingres' Stellung in der kunstgeschichtlichen Entwicklung	161-164

I. Kapitel: Die Zeichnung

Eine stilistische Untersuchung der Werke von Ingres mit einer Analyse seiner Zeichnungen zu beginnen, scheint angesichts der besonderen Gliederung des Gesamtwerkes eine notwendige Forderung zu sein. Die ungewöhnlich große Zahl der Studien- und Porträtszeichnungen und die Behandlung der Porträtzeichnungen als selbstständige Bildgattung deuten auf eine besondere Affinität der Bildvorstellungen Ingres' zu den Gestaltungsmöglichkeiten der zeichnerischen Darstellung hin. Entsprechend ist Ingres seit jeher als Zeichner gerühmt worden, während ein großer Teil seiner Gemälde, vor allem die Kompositionen mit religiöser und historischer Thematik, negativ beurteilt wurde. Selbst einige der späten Porträts wurden gelegentlich als zu photographisch-genau bezeichnet und damit ihre künstlerische Bedeutung in Frage gestellt. Zu einer Klärung der sich damit ergebenden Frage nach den Gründen der verschiedenen Wertung von Zeichnung und Gemälde genügt es jedoch keineswegs, sich auf die Konstatierung einer Vorliebe von Ingres für die Zeichnung einerseits und mangelnder Phantasie im Entwerfen größerer Kompositionen andererseits zu beschränken. Erst eine genauere Untersuchung der gestaltungsimmanenten Voraussetzungen dieser Affinität zur Zeichnung kann ein Verständnis der Bedingungen des künstlerischen Gelingens in der Gestaltung der Gemälde ermöglichen, das nicht genötigt ist, sich mit dem Gemeinplatz der Phantasielosigkeit zu begnügen. Nur so kann das Gesamtwerk in allen seinen Teilen als notwendiges Ergebnis eines gleichen Gestaltungswillens begriffen werden.

Da aus diesen Gründen die folgenden Analysen allein darauf gerichtet sind, eine genaue Bestimmung der Gestaltungsprinzipien Ingres' in der Zeichnung zu gewinnen, wurden die Vergleichsbeispiele vor allem unter dem Gesichtspunkt einer möglichst klaren Anschaulichkeit der stilistischen Unterschiede ausgewählt. Keine der Gegenüberstellungen soll ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis oder eine kunstgeschichtliche Entwicklung aufweisen. Um besonders auch den letztgenannten Gesichtspunkt der kunstgeschichtlichen Ent-

wicklung, innerhalb welcher das Werk von Ingres eine spezifische Variante allgemeiner Stilphänomene darstellt, in der Analyse vorerst außeracht lassen zu können, wurden zum Vergleich nur zeitgleiche Zeichnungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herangezogen. Indem so die allgemeinen Stilphänomene, sofern sie allen Zeichnungen gemeinsam sind, in der Bestimmung der stilistischen Unterschiede nicht in Erscheinung treten, ist die Gewähr einer unmittelbaren Erfassung der nur für das Werk des einzelnen Künstlers geltenden Gestaltungsprinzipien gegeben.

Es soll zuerst ein Vergleich der Paganini-Zeichnung von Ingres¹⁾ mit einer Zeichnung von Gottfried Schadow, die dessen Bruder Rudolf darstellt²⁾, durchgeführt werden. In der Zeichnung von Ingres fällt als Erstes die besondere Bildung des Gesamtkonturs des Kopfes auf. Obwohl das Haar durchaus als wirr und ungeordnet charakterisiert wird, ist es doch an seinen äußeren Grenzen zu einzelnen, winkelig gegeneinander abgesetzten Richtungen zusammengefaßt. Die Distanzen zwischen den einander diagonal zur Kopfachse gegenüberliegenden Konturabschnitten sind annähernd gleich groß. Gleiche Länge haben auch die Distanzen vom Haarscheitel zum Kinn und zwischen den äußersten Haargrenzen links und rechts³⁾ des Kopfes in Höhe der Augen. Da die letztgenannten Punkte äußerster Erstreckung des Kopfes (wo die schrägen Konturabschnitte aufeinandertreffen) nahezu in gleicher Höhe liegen, also auf einer gedachten Parallele zum waagerechten oberen Konturabschnitt, sind die beiden Konturabschnitte links und rechts in Höhe der Stirn annähernd gleich lang. Der Konturabschnitt rechts liegt zudem parallel zum Konturabschnitt auf der linken Seite in Höhe der Wange. Durch diese formalen Korrespondenzen der Richtungen untereinander und durch die jeweils gleiche Größe der Distanzen wird die umschlossene Fläche als formal festgelegtes Ordnungsfeld interpretiert. Die Konturen werden somit als Grenzen einer geometrischen Fläche von bestimmter Größe gelesen.

Diese Zusammenfassung der Gegenstandsgrenzen auf der Zeichenfläche zu geometrischen Figuren läßt sich auch in der weiteren Gliederung des Kopfes feststellen. So ist der Innenkontur des Haares wieder bestimmten Richtungswerten angenähert, die in Bezug auf die Gesichtsfläche als Senkrechte (in der Zusammenfassung von Schläfe und Wange) und als Waagerechte (an der Stirn) wirken. Dadurch wird das Gesichtsfeld formal als Rechteckfläche interpretiert, die nach unten von dem unregelmäßigen Bogen der Kinnlinie abgegrenzt wird. Dieses Rechteck erfährt wiederum mehrere formale Unterteilungen, am auffallendsten durch die Augen. Im Gegensatz zu Schadow betont Ingres in der Bildung der Augen die waagerechte Lagerung derselben. Da die Augen in gleicher Höhe mit den Schnittpunkten der äußeren seitlichen Haarkonturen liegen, wird ihre waagerechte Lagerung auf eine in der Gesamtstruktur des Kopfes angelegte waagerechte Trennlinie bezogen. Durch die jeweilige Parallelität dieser optisch evozierten Trennlinie in Höhe der Augen und der oberen Stirngrenze einerseits, der Schläfen links und rechts andererseits, erscheint die Stirn formal als eine Fläche, in der als Grundstruktur ein breitgelagertes Rechteck mitspricht.

Besonders aufschlußreich im Vergleich zu Schadow ist die Art der Wiedergabe von Nase und Augenbrauen bei Ingres. Der rechte Nasenkontur, als Schattengrenze charakterisiert, bildet eine betonte Senkrechte und steht in Parallelität zum linken Wangenkontur. Die rechte Augenbraue ist in drei Richtungsabschnitte gegliedert; der mittlere liegt genau waagerecht, der rechte reicht bis zum Wangenkontur. Hier zeigt sich, mit welcher Freiheit gegenüber der realen Erscheinung des Gegenstandes Ingres arbeitet, wenn es gilt, einen bestimmten Formzusammenhang herzustellen. Die anatomische Unmöglichkeit der Augenbrauenbildung wird von der Konsequenz der formalen Gliederung gleichsam überspielt und daher vom Betrachter nicht mehr als solche wahrgenommen. Durch diese Gliederung werden weitere Teilungsmöglichkeiten der unteren Gesichtsfläche wachgerufen: Eine kleinere Fläche rechts (gebildet aus Nasenrücken, rechter Augenbraue und rechtem Wangenkontur) und eine größere Fläche links.

Die optische Evokation der letzteren als Beziehungseinheit von Nasenrücken, linker Augenbraue und linkem Wangenkontur wird dadurch verstärkt, daß das Auge in der Mitte zwischen Nasenkontur und Wangenkontur steht und daß die Senkrechte des Wangenkonturs in Höhe der Nasenspitze endet.

Auch in der Bildung des Mundes ist, wiederum in bezeichnendem Gegensatz zu Schadow, die Waagerechte betont, die, ähnlich wie bei den Augen, in ihrer Richtung auf formal wichtige Punkte des äußeren Haarkonturs bezogen ist. Für die flächenteilende Funktion des Mundes ist entscheidend, daß die waagerechte Trennlinie, die aus der Beziehung der Augen zu den äußeren Schnittpunkten des Haarkonturs resultiert, in der Mitte zwischen dem Mund und der oberen Stirngrenze liegt. Damit wird die Waagerechte des Mundes als formale Entsprechung zu der oberen Stirngrenze gesehen und damit als Grenze zwischen einem oberen Rechteck, das von den Augen halbiert wird, und der Fläche des Kinns.

Es muß an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, daß mit der Benennung der einzelnen Flächenformen keineswegs behauptet werden soll, daß diese konkret als solche in der Zeichnung wahrgenommen werden. Der Betrachter sieht ja nicht eigentlich Linien auf der Zeichenfläche, sondern Gegenstände im Raum. Die Flächen stellen mithin nur die vorgestellten Ordnungsformen einer im Sehen des Kopfes erfahrenen optischen Gesetzmäßigkeit dar. Eine Beschreibung dieser Gesetzmäßigkeit ist jedoch nicht anders möglich, als daß die vorgestellten Ordnungsformen als solche benannt, und damit wie konkrete Sachverhalte, also wie konkret gegebene Flächenformen behandelt werden. Jede verbale Beschreibung stellt mithin an sich bereits einen gewaltsamen Eingriff in die Erscheinungsweise des Dargestellten dar - sie muß immer als eine solche verstanden und in ihrer Aussage auf Möglichkeiten der Anschauung zurückgeführt werden.

Ebenso wäre es unzulässig, wollte man die formale Gliederung als Ergebnis einer bewußten Konstruktion von seiten Ingres' interpretieren. Die Fähigkeit, die sinnliche Er-

scheinung des Gegenstandes mit einer optischen Gesetzmäßigkeit der Flächengliederung zu verbinden, ohne daß dies als eine Schematisierung des Gegenstandes wirkt, ergibt sich unmittelbar aus der zeichnerischen Begabung selber. Die bestimmte Formvorstellung des Künstlers kann sich durchaus unbewußt, rein intuitiv aus dieser Begabung entwickeln. Dies bedeutet, daß die Aussagen eines Künstlers über sein Schaffen nicht notwendig ein Bewußtsein von der eigentlichen Formvorstellung, die diesem Schaffen zugrunde liegt, voraussetzt. Auch ein reflektierter Künstler kann durchaus falsche Vorstellungen mit seinem Werk verbinden - eine Möglichkeit, die bei der Interpretation der zahlreichen Äußerungen von Ingres häufig nicht genügend beachtet worden ist.

Die überall spürbaren Abweichungen der Konturlinien von den formalen Grundrichtungen im Aufbau des Kopfes sind nicht nur motivbedingt, als Ausdruck für die Durchdringung der Grundstruktur mit der Individualität der sinnlichen Erscheinung, sondern haben selber noch eine formale Funktion; durch sie werden auch im engeren Bereich der einzelnen Motive geometrische Grundformen angedeutet. So sind z.B. die am Innenkontur des Haares gegebenen Abweichungen von den senkrechten und waagerechten Grenzen der Rechteckfläche des Gesichtes so geführt, daß sich in ihrer Richtung ein formaler Bezug zu den zugehörigen äußeren Konturabschnitten des Haares ergibt. Da außerdem an den Endpunkten dieser Konturabschnitte durch die Richtung der Haarlocken querliegende Unterteilungen gegeben werden, erscheint das Haar in seiner motivischen Wirrnis dennoch als geordnet und auf bestimmte geometrische Flächeneinheiten bezogen zu sein.

Durch die genannten Abweichungen wird also erreicht, daß der Innenkontur des Haares beidseitig formal wirksam ist: Nach außen in der Abgrenzung einzelner Flächen des Haares, nach innen in der Ausgrenzung der Rechteckfläche des Gesichtes. Diese doppelseitige formale Bezogenheit der Linie ist auch bei allen anderen Konturen feststellbar. So bilden

die Augenbrauen nicht nur die oberen Grenzen der Wangenflächen, sondern zugleich die untere Grenze des Stirnrechtecks. So wirkt der Schattenkontur der Nase, obwohl durch die Augenbraue unmittelbar formal als Grenze an die rechte Wangenfläche gebunden, zugleich als Grenze eines aus linkem Wangenkontur, linker Augenbraue und Nasenkontur gebildeten Rechtecks.

Indem so jede Linie als Grenze zweier Flächen gesehen wird, erscheinen diese als Ergebnis der Unterteilung einer vorgegebenen größeren Flächeneinheit. Keine der Flächen kann für sich als selbständige formale Größe, sondern immer nur in Beziehung zu anderen Flächen gesehen werden. Das Prinzip der formalen Gliederung ist nicht als ein additives Aneinanderfügen selbständiger Einzelflächen zu verstehen, sondern als ein divisionistisches Teilungsverfahren, in dem jeder Teil als Konsequenz des Gesamtgefüges erscheint. Darauf beruht der Eindruck des Zwingenden und scheinbar Selbstverständlichen der formalen Gliederung, der in der Wahrnehmung des Kopfes zur Erfahrung eines besonderen Einheitscharakters desselben führt. Die in der Realität jederzeit mögliche Vorstellung einer Trennbarkeit der einzelnen Motive voneinander ist in der Darstellung nicht mehr möglich. Indem etwa die Gesichtsfläche als Ausgrenzung eines hellen Rechtecks durch die Konturen der Haare gesehen wird, kann sie nicht mehr als unabhängig von den Haaren gegebenes, körperlich isoliertes Motiv erfahren werden. Der Kopf als geschlossener Körper ohne Haare ist nicht vorstellbar.

Die Kriterien, aus denen in der Realität die gegenständliche Einheit der Motive erschlossen wird, haben also in der Darstellung keine Gültigkeit mehr - an ihre Stelle sind die Kriterien der formalen Beziehungen getreten. Damit wird deutlich, daß die formale Gliederung nicht einfach eine Reduktion eines Naturvorbildes auf einfachere Grundformen darstellt, sondern daß mit ihr eine grundsätzliche Verwandlung der Erscheinungsweise des Gegenstandes verbunden ist. Um die mit der neuen Wahrnehmungseinheit des Gegenstandes gegebenen spezifischen Erscheinungsqualitäten desselben

näher bestimmen zu können, ist ein Vergleich mit der Zeichnung von Schadow notwendig.

Bestimmend für den ersten Eindruck ist hier die strenge symmetrische Gliederung, die dem Aufbau des Kopfes zugrundeliegt. Betrachtet man den linearen Gesamtverlauf des Gesichtskonturs auf seine Beziehung zur Kopfform hin, so zeigt sich, daß dieser im wesentlichen auf der spiegelbildlichen Wiederholung gleicher Richtungen im Bezug zur Mittelachse beruht. Die Gesichtsfläche selber bleibt durch den Kontur formal unbestimmt - sie kann nicht als eine von diesem festgelegte geometrische Flächenfigur gedeutet werden. Ebenso wenig lassen sich alle übrigen Gegenstandsflächen auf geometrische Flächenformen zurückführen, man vergleiche etwa in beiden Zeichnungen die Bildung der Stirn, des Nasenrückens. Nirgendwo läßt sich bei Schadow jene flächenkonstituierende Beziehungssetzung verwandter Richtungen feststellen, wie sie bei Ingres überall in Erscheinung tritt.

Daraus ergibt sich, daß bei Schadow die Stellung des einzelnen Motivs im Zusammenhang des Ganzen nicht als formaler Ort innerhalb eines bestimmten geometrischen Flächenzusammenhanges gesehen werden kann. Besonders deutlich wird dies im Vergleich der Stellung der Augen im Gesichtsfeld: Bei Ingres läßt sich diese Stellung als geometrische Mitte zwischen den Grenzen der Stirn und des Mundes beschreiben, die Stellung des linken Auges als Mitte zwischen Nasenkontur und Wangenkontur. Bei Schadow wird die Stellung der Augen formal bestimmt durch den Bezug zur Mittelachse, wobei für die Wahrnehmung strukturbildend nur die Tatsache der Verdoppelung gleichlanger Distanzen wirkt, während die absolute geometrische Größe dieser Distanzen keine Rolle spielt. Größere oder kleinere Distanzen der Augen oder des Wangenkonturs würden zwar die gegenständliche Form des Kopfes verändern, nicht aber die formale Struktur an sich aufheben. Die Symmetrie ist ein von der Größe des Gegenstandes unabhängiges Formprinzip.

Daraus resultieren wesentliche Unterschiede der Erscheinung: Während bei Ingres die Einheit des Gegenständlichen, die Zusammengehörigkeit benachbarter Motive bereits durch die jeweilige formale Zugehörigkeit ihrer Grenzen zu den anschließenden Formflächen gewährleistet wird, kann diese Einheit bei Schadow nicht auf Grund direkter formaler Beziehungen hergestellt werden. Da der gegenständlichen Größe der den Kopf bildenden Flächen von Stirn, Wangen, Kinn u. s.w. keine bestimmte geometrische Flächengröße auf der Zeichenfläche zugeordnet ist, kann die einheitsstiftende Beziehung dieser Motive im Aufbau des Kopfes nur an ihrer kontinuierlichen gegenständlichen Wölbung erfahren werden.

So wird etwa die Stirn nur dadurch als Einheit empfunden, daß sie durch die Schraffur als durchgehende plastische Wölbung charakterisiert ist. Dagegen ist in der Zeichnung von Ingres die tatsächliche Wölbung der Stirn nicht sichtbar, diese wird aber trotzdem als Gegenstandseinheit erfahren, weil sie als einheitliche geometrische Flächengröße gesehen wird. So beruht der optische Zusammenhang des Wangenkonturs mit der Nase bei Schadow auf der Erfahrung der die beiden Motive verbindenden Wölbung der Wange, bei Ingres auf der formalen Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Formfläche, während die Wange selber eine in ihrem räumlichen Vollzug nicht definierte leere Fläche bleibt.

An Stelle der räumlich-gegenständlichen Bindungen tritt also bei Ingres die formale Beziehung als das eigentlich einheitsstiftende Medium der Darstellung. Obwohl der Kopf als eine körperliche Einheit von großer sinnlicher Präsenz erscheint, ist er doch nicht mehr als dreidimensionales Gebilde realisierbar, weil die in der Realität den Gegenstandsflächen zukommenden realen Tiefenerstreckungen in der Zeichnung nicht mehr wahrnehmbar sind.

Da die hier angedeuteten optischen Beziehungen von Körper und Fläche von grundlegender Bedeutung sind und im folgenden immer wieder auf sie verwiesen werden muß, erscheint es zur Vermeidung von Mißverständnissen notwendig, eine allgemeine

Begründung derselben zu geben. Es ist eine zeichnerisch leicht beweisbare Tatsache, daß zu flächenformalen Figuren zusammengefaßte Linien nur schwer oder gar nicht als räumlich untereinander verschiedene Richtungen gesehen werden können. Je einfacher die Flächenfigur und je zwingender damit die Bindung der Linien an diese Flächenfigur ist, desto schwerer fällt es dem Betrachter, diese flächige Bindung optisch zu durchbrechen und die Linie mit einer Tiefenrichtung zu identifizieren, also der auf der Zeichenfläche gesehenen Erstreckung eine größere räumliche Erstreckung zuzumessen. Dies gilt auch dann, wenn die Linien der Flächen eine gegenstandsbezeichnende Funktion haben, also einen räumlichen Gegenstand darstellen. Denn da das Sehen einer formalen Fläche immer die Erfahrung ihrer zweidimensionalen Ausbreitung zur Voraussetzung hat, kann ein körperlicher Gegenstand nur in der Aufhebung der realen Tiefe seiner dreidimensionalen Erstreckung als formal gegliedertes Gebilde erfahren werden. Eine anschauliche Einheit von flächenformaler Gliederung und dreidimensionalem Körper ist nur dann möglich, wenn die in der Realität gegebene Ineinssetzung von Tiefenerstreckung und Körperlichkeit irgendwie durchbrochen, aufgehoben wird und alle optischen Daten der sinnlichen Erscheinung ohne anschaulichen Widerspruch in die zweidimensionale Form integriert werden. Hier setzt ein Prozeß der Neuerschaffung des Gegenstandes ein, dessen Gelingen allein von der Folgerichtigkeit abhängt, mit der die Einheit der sinnlichen Erscheinung nicht mehr aus den realräumlichen Bezügen, sondern aus den Bedingungen der Fläche, auf der der Gegenstand ja als Zeichnung erscheint, resultiert. Nicht das "Vorhandensein" einer formalen Ordnung an sich ist entscheidend, sondern ob diese so mit den sinnlichen Erscheinungsmerkmalen verbunden ist, daß sie eine neue Ganzheitsvorstellung desselben zu stiften in der Lage ist.

Denn die Schwächung oder Aufhebung der realräumlichen Zusammenhänge in der Bindung der sie bezeichnenden Linien an eine zweidimensionale formale Ordnung darf ja nicht dazu führen, daß der Gegenstand selber als körperlich flach erscheint, sondern trotzdem vom Betrachter als mögliches räum-

liches Gebilde akzeptiert wird. Daß allerdings eine Linie eine gegenständliche Tiefenerstreckung darstellen kann und doch diese motivische Tiefe infolge der formalen Bindung der Linie nicht mehr als eine real im Raum mit der Hand tastend nachvollziehbare vorgestellt werden kann, ist freilich eine nur in der Anschauung der Darstellung erlebbare Gegebenheit. Es darf nicht erwartet werden, daß diese besondere Erscheinungsweise des Gegenstandes dem rationalen Verstehen zugänglich sein müsse, um von dorthier als Möglichkeit bewiesen und anerkannt werden zu können. In dieser Hinsicht gilt sehr konkret, daß in der Kunst das dem rationalen Naturverständnis Unmögliche anschaulich möglich wird, und zwar dadurch, daß eben die optische Logik der formalen Zusammenhänge jene anschauliche Einheit des Gegenstandes leistet, die für das rational-begründende Gegenstandsverständnis der alltäglichen Naturerfahrung allein durch die Realität der räumlichen Zusammenhänge gewährleistet ist. Da sich damit das in der Darstellung anschaulich Erfahrene als ein logisch nicht zugängliches Phänomen jeder direkten verbalen Definition entzieht, kann es sprachlich jeweils nur als ein logischer Widerspruch, als Paradoxon formuliert werden. Das Zwingende und in sich Stimmige der neuen Anschauungseinheit des Gegenstandes darf nicht für ein Anschauungsäquivalent vermeintlicher gegenständlicher Naturwahrheit gehalten werden! Hier gilt es, in der Analyse dasjenige als ein Nicht-Selbstverständliches in Frage zu stellen, was sich in der Wahrnehmung als fraglos-selbstverständliche Einheit anbietet.

Wenn daher im Bezug auf die Zeichnung von Ingres gesagt wurde, daß der Kopf paradoxerweise nicht als räumlich real vorstellbarer Körper erscheint, so trifft das Gegenargument, daß mit dem Sehen eines Körpers implizit die Erfahrung seiner realen Tiefe verbunden sei, nicht zu, weil damit ein Axiom der Naturrealität auf die Darstellung übertragen wird, das diese in ihrer eigenen Sehgesetzlichkeit aufgehoben hat. Da alle Motive als geometrische Anschauungseinheiten erfahren werden, ist es dem Betrachter unmöglich gemacht, die durch die Grenzlinien der Flächen dargestellte Tiefe als reale Tiefenerstreckung vorzustellen. Dies ist aber bei Shadow

begrenzt möglich, weil hier die Linien nicht als Grenzen gemeinsamer Flächenformen erscheinen. So läßt sich etwa die Tiefendistanz, die nach dem motivischen Zusammenhang zwischen Auge und seitlichem Wangenkontur sowie Schläfenhaar gegeben sein muß, bei Schadow noch in etwa an der Schläfenfläche realisieren, bei Ingres nicht mehr. So wird bei Schadow deutlich, daß das Haar auf der Wölbung des Schädels aufliegt und nach vorn auf die Stirn herabfällt - eine räumliche Beziehungssetzung, die bei Ingres nicht vorstellbar ist.

Die anschauliche Stimmigkeit der Darstellung beruht mithin in beiden Zeichnungen auf einem jeweils anderen Verhältnis der formalen Gliederung zu den sinnlichen Erscheinungsmerkmalen. In der Zeichnung von Ingres stellt die formale Gliederung eine Einheit sich gegenseitig bedingender Flächengrößen dar, deren Zusammenhang dem Betrachter auch dann ersichtlich bleibt, wenn dieser sich die Gliederung abstrakt, ohne ihre gegenständliche Bindung vorzustellen versucht - und zwar deswegen, weil die gleichen Distanzwerte und die verwandten Richtungen ihre optisch bindenden Beziehungen nicht aus dem gegenständlichen Zusammenhang, sondern aus allgemeinen Teilungsmöglichkeiten der Fläche selber gewinnen. Die sinnliche Erscheinung des Gegenstandes scheint aus den abstrakten Beziehungen dieser Ordnung gewissermaßen erst hervorzugehen. So wird es möglich, daß Ingres weitgehend auf alle jene sinnlichen Daten verzichten kann, die in der Naturerscheinung die Einheit des Gegenstandes garantieren - etwa die Oberflächenwölbung des Gesichtes.

Im Gegensatz dazu scheint bei Schadow, und hier zeigt sich die Vorstellungsweise des Bildhauers, die kubisch-plastische Gesamtform des Kopfes der eigentliche Ausgangspunkt der Gestaltung zu sein, und die symmetrische Gliederung eine aus der plastischen Struktur folgende, quasi gegenstandsbedingte Ordnung. Dies erklärt, warum bei Schadow die räumlichen Wölbungen nicht als formale Flächen erscheinen. Die Grenzen räumlicher Wölbungen zugleich als Grenzen raumloser geometrischer Flächen sehen zu müssen, würde gewissermaßen ein doppeltes Sehen verlangen und damit einen anschaulichen Widerspruch ergeben.

Damit soll keineswegs gesagt werden, daß der Kopf bei Schadow als ein im realen Raum vorstellbarer Körper erscheint. Auf Grund bestimmter formaler Qualitäten der Linienführung, von denen noch zu sprechen sein wird, ist auch er weitgehend einer Nachprüfbarkeit seiner tiefenräumlichen Distanzwerte entzogen. Aber in der Geschlossenheit seiner plastischen Wölbungen ist er doch von dinglich greifbarer Präsenz als der Kopf in der Zeichnung von Ingres.

Mit diesen Unterschieden in der formalen Gliederung sind grundsätzlich verschiedene Ausdrucksqualitäten verbunden. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Symmetrieordnung in der Zeichnung von Schadow, da sie nicht mit geometrisch festgelegten Flächenformen verbunden ist, ein von der individuellen Größe des Kopfes an sich unabhängiges, unendlich variables Strukturprinzip darstellt. Da grundsätzlich jeder Kopf als ein derart symmetrisch gegliederter Körper vorstellbar ist, wirkt der Kopf in der Zeichnung von Schadow als individuelle Ausprägung einer allgemeingültigen Grundstruktur des Kopfes überhaupt. In der Verdoppelung aller Distanzen um eine Symmetrieachse kommt eine in sich völlig ausgewogene, gleichsam ideale Verhältnismäßigkeit der Teile zu einer absoluten Mitte zum Ausdruck. Damit erscheint der Kopf, anschauungsmäßig die einmal im Raum und in der Zeit gegebene Existenz einer bestimmten Persönlichkeit, von einer Ordnung geprägt, die von zeitloser, idealer Gültigkeit ist. Da im plastischen Aufbau des Kopfes die Bindung der Gesichtsflächen an die Symmetrieachse im wesentlichen durch die "Klammerstellung" der stark betonten Augen geleistet wird, wirken diese als indirekte optische Evokation der Mitte und damit als die eigentlichen Primärwerte der symmetrischen Gliederung. Das im konzentrierten Blick der Augen sich manifestierende geistige Selbstbewußtsein des Dargestellten wird damit als der ideelle Träger der mit der Gliederung der plastischen Bildung des Kopfes verbundenen Idealität der Erscheinung erfahren. Das Wesen der einmaligen historischen Persönlichkeit des Dargestellten wird so als individuelle Ausprägung einer geistigen Idealität des Menschen gesehen. Die unabhängig von der individuellen Größe der

Gegenstandsflächen auf der bloßen Verhältnismäßigkeit der Distanzen beruhende Symmetrieordnung wird als seins-immanentes Gesetz der physischen Existenz zum Ausdrucksäquivalent für eine "innere Haltung" der Persönlichkeit, für ein Durchdrungensein der psychischen Existenz von der Eigengesetzlichkeit und Idealität des Geistes.

In der Zeichnung von Ingres dagegen wirkt das lebhaftes Mienenspiel des Gesichtes als Spiegelung einer momentanen seelischen Regung, die sich zwar als eine Äußerungsform des Temperamentes des Dargestellten verstehen läßt, in der aber keineswegs eine ideale Bestimmtheit der geistig-seelischen Existenz des Menschen zum Ausdruck kommt. Da bei Ingres die formale Ordnung infolge ihrer Bindung an definitiv festgelegte Flächengrößen den Charakter einer unwiederholbaren Einmaligkeit hat, die nur in der momentanen Situation, in der der Kopf wahrgenommen wird, gegeben ist, so erscheinen auch alle mit dieser Ordnung verbundenen Ausdruckswerte als nur für diesen Moment gegeben. Paradoxiertweise ist es also gerade die Autonomie der formalen Struktur, die einmalige Selbstwertigkeit der Flächen, die sie zur Anschauungsschiffre einer höchsten Momentanität der Gegenstandserscheinung werden läßt. Nur so wird verständlich, warum die Zeichnungen (und Gemälde) von Ingres zugleich einen abstrakten und doch wieder eminent sinnlichen Charakter haben. Der Eindruck des Abstrakten beruht auf der Selbstwertigkeit der formalen Ordnung, der Eindruck unmittelbarer sinnlicher Nähe auf der bildzeitlichen Momentanität (im Unterschied zu einer Momentanität der Haltung oder Bewegung) der räumlichen Situation, in der die Figur erscheint.

Zur Bestätigung der Allgemeingültigkeit der bisher festgestellten Gestaltungsprinzipien für das zeichnerische Oeuvre beider Künstler sollen im folgenden kurz zwei Zeichnungen mit Köpfen in Dreiviertelansicht verglichen werden (Schadow, Christian Rauch⁴), und Ingres, Porträt des Architekten Provost, Abb.1).

In der Zeichnung von Schadow ist der Umriß des Kopfes in einzelne Abschnitte gegliedert, die die äußeren Grenzen in sich geschlossener Motivbereiche des Kopfes darstellen. Diese einzelnen Motivbereiche sind so aufeinander bezogen, daß dadurch der plastische Gesamtaufbau des Kopfes deutlich wird. So werden Stirnwölbung und Hinterkopfwölbung durch die von der Schläfe bis zu den Stirnlocken reichende, in sich gelockerte Haarsträhne richtungsmäßig zusammengefaßt. Alle drei Motivbereiche sind auf den Komplex der Stirnlocken gerichtet, der die einzelnen Wölbungen an ihren oberen Grenzen zusammenfaßt und den plastischen Wölbungszusammenhang zwischen diesen und dem hinteren Teil der Schädelwölbung aufweist. Eine gleiche Beziehungssetzung erfolgt im unteren Teil des Kopfes durch die Linien des Kragens. Der Hemdkragen führt den Blick nach rechts in die Tiefe, wo durch die Überschneidungen durch Ohr und Haar die Vorstellung der richtungsmäßigen Fortsetzbarkeit der Kragenlinie um den Hinterkopf herum geweckt wird. Von der Kragenspitze unterhalb der Schläfe führt der Kragenkontur den Blick nach links zum Schnittpunkt mit der hinter dem Kinn hervorkommenden hinteren Kragenlinie. Damit wird die räumliche Umfassung des Kinns durch den Kragen deutlich und damit wieder die Vorstellung von der plastischen Einheit der sichtbaren Teile des Kopfes mit den nicht sichtbaren hervorgerufen.

Diese plastische Einheit ist in der Gliederung der aus ihr entwickelten räumlichen Richtungszusammenhänge wieder symmetrisch auf eine Mittelachse bezogen. Diese wird durch eine gedachte Senkrechte zwischen dem Scheitelpunkt der Schädelwölbung (dort, wo Hinterkopfkontur und Stirnlocken zusammenreffen) und der Spitze des Kragens bezeichnet. Sie verbindet also jene Punkte miteinander, an denen die vom Hinterkopf ausgehenden Leitlinien zur Erfahrung der Wölbung des Hinterkopfes mit denjenigen Linien zusammentreffen, die den räumlichen Zusammenhang der Gesichtsfläche mit den nicht sichtbaren Kopfflächen verdeutlichen. Zugleich bezeichnet die Mittelachse die Grenze zwischen der vorderen Gesichtsfläche und der Seitenfläche des Kopfes. Die seitlichen Außenkonturen des Kopfes sind von dieser Mittelachse nahezu

gleichweit entfernt. Augen und obere Haarlocke (rechts) am Hinterkopf liegen auf einer Waagerechten, die die Grenze zwischen Schädelwölbung und unterem Kopfvolumen kennzeichnet. Die zwischen Mund und Kragenspitze bestehende waagerechte Beziehung verdeutlicht die Grenze der Wölbung des Kinns zur Wangenfläche.

Auch in dieser Zeichnung erscheint also die symmetrische Gliederung als Ordnungsform der plastischen Struktur des Kopfes, dessen Erscheinung damit eine gesetzmäßige, gleichsam bauhafte Strenge gewinnt. So wirkt der Kopf in der gebändigten Dynamik seiner sinnlichen Erscheinung von einer inneren Ordnung geprägt, die vom Betrachter im Zusammenhang mit dem konzentrierten Blick der Augen als ein Ausdruck für die in sich gefestigte Klarheit der geistigen Kraft der Persönlichkeit gedeutet wird.

In der Zeichnung von Ingres sind die Außenkonturen des Kopfes als durchgehende Richtungen aufgefaßt, die zusammen mit der geraden Linie des Hemdkragenkonturs eine geometrische Fläche bilden. Diese wird durch die Gesichtsmotive gegliedert: Die Spitzen der auf die Stirn fallenden Haare sind mit den Augenbrauen verbunden. Die waagerechte Beziehungsrichtung der Augenbrauen wird in einer Licht-Schattengrenze im Haar oberhalb des Ohres fortgesetzt. Daraus ergibt sich eine Trennung in eine obere Halbkreisfläche und einem unteren Viereck. Dieses Viereck wird durch die senkrechten Konturen des Schläfenhaars und des Ohrlappens in eine größere Fläche links (die eigentliche Gesichtsfläche) und eine kleinere Fläche rechts (Haar und Ohr) unterteilt. Rechte Augenbraue, Nasenrücken und oberer Wangenkontur umgrenzen eine Fläche, in die das Auge "eingepaßt" ist. Aus den Parallelen von Nasenflügel, Mund und Kinnlinie ergeben sich weitere Flächenzusammenhänge.

Auch hier kann also das Prinzip der formalen Flächengliederung als ein von größeren zu kleineren Flächen fortschreitender Unterteilungsvorgang beschrieben werden. Entsprechend lassen sich keine tiefenräumlichen Distanzen zwischen den Motiven nachvollziehen. Ein näherer Vergleich einzelner Motivkomplexe

mit der Zeichnung Schadows, etwa der Beziehung von Kinn und Kragen, Nase und Wangenfläche, läßt dies deutlich werden. Jene bei Schadow gegebene Funktionsbedeutung der räumlichen Richtungen der Motive, besonders der Wölbungsflächen, in der Bildung einer plastischen Einheitsform des Kopfes fehlt daher völlig - die Einheit der Erscheinung ist bei Ingres keine aus den motivischen Zusammenhängen resultierende dinglich konkrete Form im Raum, sondern Anschauungswert einer nur im Moment der Situation gegebenen Bezogenheit aller Motive innerhalb einer geometrischen Flächenordnung. Der Kopf kann nicht auch außerhalb des gegebenen Momentes in seiner körperlichen Erscheinung vorgestellt werden. Bei Schadow hat der Kopf in der vom Wahrnehmungsmoment unabhängig gegebenen plastischen Einheit seiner körperlichen Merkmale eine über die Situation hinaus gültige Existenzform, mithin das Gegenständliche an sich eine eigene Daseinswertigkeit, die durch die symmetrische Gliederung eine ausdruckshafte Erhöhung zu einer idealen Allgemeingültigkeit erfährt.

Dagegen zeigt der Kopf bei Ingres in seinen motivischen Gegebenheiten keine von der momentanen Situation unabhängigen, stets gültigen ordnungshaften Zusammenhänge. Der Kopf erscheint gegenständlich als an sich gleichgültige, regellose Konstellation von Motiven, deren anschauungslogische Einheit in der Darstellung nur im Moment der Situation in der formalen Gliederung gegeben ist. Damit hat das Gegenständliche an sich keine über die wahrgenommene Situation hinausgehende Daseinswertigkeit. Jene in den Zeichnungen von Schadow aus der Durchdringung des in sich einheitlichen und selbständigen Körpers mit einer situationsunabhängigen, allgemeingültigen Grundstruktur des Aufbaus resultierende ausdruckshafte Idealität der sinnlich-körperlichen Existenz ist bei Ingres nicht möglich, da hier der Gegenstand keine von der formalen Gliederung unabhängige plastisch-räumliche Motiveinheit bildet und da die formale Ordnung, indem sie situationsgebunden die momentane Anschauungseinheit der Motive herstellt, nicht als allgemeingültiges Aufbauprinzip erscheinen kann. Dies gilt auch dann, wenn Ingres einen Kopf formal symmetrisch gliedert,

denn die Symmetrie ist dann Ordnungsform der geometrischen Flächen und stellt keine situationsunabhängige, allgemeingültige Verhältnismäßigkeit der Motive zueinander dar.

Diese Unterschiede in der Ausdruckswertigkeit des Gegenständlichen lassen sich auch bereits in der Erscheinung der einzelnen Motive selber feststellen und hier als Folge der Verschiedenartigkeit der Linienführung verstehen. Die Wiedergabe der Haare bietet hierfür ein besonders deutliches Beispiel: In der Zeichnung von Ingres ist es zu Formflächen zusammengefaßt, innerhalb derer das einzelne Haar überhaupt nicht oder nur als graphischer Tonwert erkennbar ist. Dagegen ist bei Schadow jedes einzelne Haar als formal eigenwertige Linie aufgefaßt, die entweder einen einfachen Bogen oder eine gleichmäßige S-Kurve bildet. Angesichts dieser Art der Linienführung fühlt man sich stets an den von Hogarth geprägten Begriff der "line of beauty" erinnert. Die besondere formale Ausgewogenheit, die sie auszeichnet, resultiert daraus, daß die optische Gesetzmäßigkeit der Formfigur, sei es Bogen oder S-Kurve, auf der Wiederholung zweier gleichwertiger, gleichgeformter Abschnitte zu einer gemeinsamen Mitte beruht. Das zu Grunde liegende Formprinzip der symmetrischen Ausgleichung der Teile ist also das gleiche wie das der Gesamtgliederung des Kopfes. Ebenso wie die Gesamterscheinung wird auch das einzelne Motiv auf eine in sich harmonisch geordnete, vom Zufälligen befreite, allgemeingültige Grundform zurückgeführt. So kann man die Erscheinungsweise des Haares bei Schadow als "harmonische Wirrnis" charakterisieren und es erscheint nicht unangemessen, darin eine ausdrucksstarke Spiegelung der bei aller Lebendigkeit doch harmonischen Klarheit des idealisch geprägten Geistes des Dargestellten zu sehen.

Demgegenüber wirkt die Darstellung des Haares bei Ingres trotz der formalen Flächengliederung als scheinbar objektive Erfassung eines beliebigen, gleichsam profan-gleichgültigen Tatbestandes. Und dies gilt für alle Motivbereiche, denn nirgends hat die Linie jenen figural in sich bezogenen Bewegungscharakter, wie er bei Schadow überall festzustellen ist. Man

vergleiche etwa die Zeichnung des Ohres und der Ohrmuschel, der Kinnrundung, des Kragens, aber auch die Bildung des Kopfkonturs in der Paganini-Zeichnung mit der in der Zeichnung des Rudolf Schadow! (Ebenso die Mundbildung) Die Linie ist bei Ingres als Grenze geometrischer Flächen niemals formal selbstwertig - sie zeigt in ihrem Verlauf keine formale Eigengesetzlichkeit und kann daher auch nicht eine schönheitliche Harmonisierung des Gegenstandes bewirken.

Weder die lineare Zeichnung des einzelnen Motivs noch die Gliederung der Gesamterscheinung führt zu einer ausdruckshaften Idealisierung der körperlichen Erscheinung - diese erweist sich damit als eine aus den Darstellungen Ingres ausgeschlossene Ausdrucksdimension. Wird sie trotzdem angestrebt, wie in den Madonnen-Darstellungen, wirkt sie notwendig als Resultat einer gewollten Gegenstandsglättung, einer "künstlichen" Verschönerung, die nahe an Kitsch grenzt. Dies besagt jedoch nicht, daß sich die Darstellungsweise Ingres' auf ein Aufzählung gegebener Motivbestände beschränkt. Die Beliebigkeit und Zufälligkeit der motivischen Erscheinung des Gegenstandes bedeutet letztlich, daß das gewählte Thema der Darstellung ein anderes ist als bei Schadow - bei Ingres ist es die momentane Situation, in der sich der Dargestellte befindet, bei Schadow ist es die Figur in ihrer körperlichen Existenz an sich, unabhängig von der Situation. Die Ausdruckswerte der Darstellungen Ingres' können daher nicht in einer vorgegebenen Dignität des Gegenstandes bzw. der menschlichen Figur selber gesucht werden. Sie jedoch näher zu bestimmen, wird erst nach weiteren Vergleichen möglich sein.

Es gilt zuvor zu untersuchen, wie sich die bisher beobachteten stilistischen Merkmale in der Zeichnung der ganzen Figur, besonders der unbekleideten, darstellen, und welches Verhältnis von Figur und Zeichenfläche sich daraus ergibt.

Dazu soll nun ein Vergleich einer Zeichnung von Ingres, die den zeichnenden Raffael als Knaben darstellt (Abb.2)⁵⁾ mit der bekannten Darstellung eines auf einer Schalmee blasenden Jünglings von Schnorr von Carolsfeld⁶⁾ durchgeführt werden.

Die Zeichnungen von v. Carolsfeld sind in der Literatur mehrfach als stilistisch verwandt mit den Zeichnungen von Ingres charakterisiert worden. Doch ist diese Verwandtschaft von der Art, daß gerade durch sie die entschiedenen Gegensätze nur um so deutlicher werden.

Dies gilt besonders für die Konturführung, deren allgemeine Ähnlichkeit in der linearen Bestimmtheit bedeutungslos wird angesichts der jeweils völlig anderen Beziehung der Linie zum Gegenstand. Ein Vergleich von Details läßt die Unterschiede deutlich werden: In der Zeichnung von Ingres wird der linke Unterarm (vom Betrachter rechts) durch drei Linien begrenzt: durch die Senkrechte des Innenkonturs, durch eine kurze Senkrechte und eine Schräge am Außenkontur. Durch die gleiche Länge der beiden letztgenannten Linien wird die Schräge als richtungsmäßig variierte Wiederholung der Senkrechten gesehen. Da ferner die jeweiligen Endpunkte von Innen- und Außenkontur auf gleicher Höhe liegen, so daß zwischen ihnen waagerechte Verbindungslinien als latent in der formalen Struktur mitsprechende Formbezüge vorgestellt werden, wirkt der Unterarm wie aus einer geometrischen Fläche entwickelt, deren untere Hälfte eine formale Abwandlung der oberen Hälfte darstellt. Die formale Abgrenzung dieser Fläche wird wesentlich durch die betonte Winkelstellung von Oberarm, Unterarm und Hand intensiviert. Der Oberarm wird durch zwei Linien begrenzt, die in ihrer spiegelbildlichen Richtungs-gleichheit auf ein gemeinsames Flächenmaß bezogen sind, dessen Grundform wieder als abgewandeltes Rechteck bezeichnet werden kann. Die Hand bildet ein unregelmäßiges, in sich verschobenes Fünfeck.

Vergleicht man hierzu die Bildung des gleichen Armes bei Carolsfeld, so wird deutlich, daß bei Ingres in keiner Weise von einer naturwahren organischen Bildung der Glieder gesprochen werden kann, sondern das die "Richtigkeit" der Zeichnung aus der formalen Organisation resultiert.

Bei Carolsfeld wird der Innenkontur des linken Unterarmes durch zwei in ihrer Richtung voneinander abweichende Linien gekennzeichnet, der Außenkontur durch eine vielfältig bewegte Linie, die in ihrem Gesamtverlauf einem flachen Bogen angenähert ist. Zwischen Innen- und Außenkontur ist kein formaler Bezug feststellbar. Wichtig ist, daß die einzelnen Linien die übergreifenden Richtungen nicht direkt aufzeigen, sondern in ihrem kleinteiligen Verlauf diesen durch die Haltung des Armes eingeordnet werden. Dies ist besonders deutlich auch am Innenkontur des linken Beines, der innerhalb der Gesamtgliederung als ein aus zwei Geraden gebildeter Winkel erscheint, während die eigentliche Konturlinie vielfältige Bewegungen ausführt. Offensichtlich liegt hier eine Sehweise zugrunde, die dem Kontur zweierlei Funktion zumißt: Einmal durch eine unregelmäßige Führung der Linie selbst die Wölbungen und Vertiefungen der Körperoberfläche wiederzugeben, zum anderen durch Einordnung in übergreifende Richtungen eine formale Gliederung der Gesamterscheinung der Figur zu leisten. Dies führt jedoch dazu, daß die Linie selber in ihrer Bewegung nicht nach einem formalen Prinzip geführt wird, sondern nur als vereinfachende Wiedergabe gegebener gegenständlicher Details gelesen wird. Denn die Präzision und Geschmeidigkeit der Linienführung darf nicht als eine Formalisierung derselben verstanden werden. Auch eine noch so gleichmäßig und absatzlos gezogene Linie gewinnt keinen formalen Charakter, wenn sie in ihrer Führung nicht von einer alle Bewegung gesetzmäßig prägenden Formvorstellung bestimmt ist. Da diese aber bei Carolsfeld fehlt, wirkt die Geschmeidigkeit und Schärfe der Linie letztlich als Charakterisierung der Oberflächenbeschaffenheit des Körpers im Raum. Das Körperliche selber wird linearisiert und diese Übertragung bestimmter abstrakter, aus der Flächegebundenheit der Linie resultierender Anschauungsqualitäten derselben auf die stoffliche Erscheinung des Körpers bedeutet anschaulich eine Reduktion der plastischen Intensität der von der Linie gekennzeichneten Wölbungen - weshalb die Figuren in den Zeichnungen von Carolsfeld in ihrer sinnlichen Erscheinung immer eigentümlich blaß und schemenhaft wirken, oft im Widerspruch zu der Sorgfalt und linearen Dichte der Oberflächenmodellierung.

Da die Linie bei Carolsfeld also nicht auf der Fläche der Zeichnung in einer formalen Ordnung gesetzmäßige Beziehungen des Gegenständlichen aufweist, bleibt als Ordnungsmodus für die "Richtigkeit" ihres Verlaufs für den Betrachter immer der durch den Gegenstand bedingte räumliche Zusammenhang. Ein besonders anschauliches Beispiel hierfür bietet die zeichnerische Wiedergabe von Brustkorbkontur links, Beckenkontur links und Bauchfaltenlinie. Bei Ingres ist die Bauchfalte als eine Waagerechte gezeichnet, gegen die Brustkorbkontur und Beckenlinie in jeweils gleichem Winkel auf der Fläche abgesetzt sind. Jenes oben angeführte Gesetz, daß formal aufeinander bezogene Linien nicht mehr als räumlich voneinander divergierende Richtungen gesehen werden können, zeigt sich hier in seiner vollen Konsequenz. Obwohl die waagerechte Linie für den Betrachter gegenständlich die Bauchfalte bezeichnet und damit eine andere räumliche Richtung darstellt als die beiden anderen Linien, kann der Tiefenraum selber, den die Linie in ihrem Verlauf durchmessen müßte, nicht wahrgenommen werden.

In der Zeichnung von Carolsfeld dagegen sind die gleichen Linien nicht in ein formales Verhältnis zueinander gebracht. Da ihre Wahrnehmung nicht innerhalb einer flächenparallelen optischen Sehebene als Ordnungsfeld ihrer Richtungen möglich ist, bleibt es allein die räumliche Fluchtung der Linien, gemäß der sie aufeinander bezogen werden können. Be ruht bei Ingres die gegenseitige Bindung der Linien auf der gleichen Größe ihrer Winkel, und damit auf der gleichen Größe der von den Linien auf dem Zeichenblatt ausgegrenzten Flächen, so bei Carolsfeld auf der naturgegebenen Kausalität der räumlich-motivischen Beziehungen, nach der an dieser Stelle des Körpers bei dieser Haltung die Linien immer von vorn nach hinten in einem räumlich tiefer gelegenen Punkt zusammenlaufen.

Es ist klar, daß Konturlinien, die nur als räumliche Richtungen aufeinander bezogen werden können, immer die Vorstellung räumlich konkreter, in ihrer Oberflächenwölbung tastbar nachvollziehbarer Körper hervorrufen. Ist die Linie

allein nicht in der Lage, die von ihr implizierte räumliche Konkretisierung des Körpers zu leisten, so muß die räumliche Wölbung der Oberflächen durch eine exakte Oberflächenschraffur verdeutlicht werden. Je raumhaltiger daher die Haltung der jeweiligen Figur ist, desto stärker muß die Oberflächenmodellierung als eine Anschauungshilfe zur Erstellung der Gegenstandseinheit herangezogen werden, weshalb in den Zeichnungen von Carolsfeld der Ausführungsgrad der Oberflächenmodellierung bei flächenparallel gestellten Figuren gering sein kann, dagegen von geradezu minutiöser Ausführlichkeit ist bei Figuren, deren Haltung so viele Raumdiagonalen aufweist wie das hier besprochene Beispiel. Stellt man sich die Figur einmal als reine Konturzeichnung ohne Oberflächenmodellierung vor, so wird sofort jeder Eindruck von Körperlichkeit aufgehoben. Allen Figuren von Carolsfeld gemeinsam ist jedoch, daß sie, auch ohne Oberflächenschraffur, infolge der nur in gegenständlich-räumlichen Beziehungen "sinnvoll" nachvollziehbaren Konturführung die Vorstellung einer tastbaren Materialität ihrer Körperflächen hervorrufen. Dabei erweckt die abstrakte, unsinnliche Glätte und Schärfe der Linienbewegung den Eindruck einer gewollt "verschönerten" Oberfläche, deren leblose Glätte in einem manchmal peinlichen Widerspruch zur anatomischen Korrektheit der Detailwiedergabe steht. Nicht von ungefähr stellt sich häufig die Erinnerung an die Oberflächenerscheinung bestimmter klassizistischer Statuen ein.

Obwohl in den Zeichnungen von Ingres eine ähnlich scharfe und absatzlose Konturierung der Figuren erfolgt, entsteht hier doch niemals der gleiche zwiespältige Eindruck einer in ihrer plastischen Intensität geschwächten, gleichwohl aber tastbar konkreten Körperlichkeit. Im Gegenteil wirkt die sinnliche Erscheinung der Figur bei Ingres ungleich plastischer als bei Carolsfeld - in scheinbarem logischen Widerspruch zu der beschriebenen Unmöglichkeit, die motivischen Erstreckungen als konkrete Tiefe zu erfahren. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß in der Aufhebung der Identität von Körperlichkeit und Tiefenerstreckung die formale Gliederung nur dann eine neue Anschauungseinheit des Gegen-

standes bewirke, wenn sie so mit der sinnlichen Erscheinung verbunden ist, daß sie nicht als bloße Gegenstandsstilisierung, sondern als seinsimmanentes Baugesetz der körperlichen Existenz selber erscheint. Diese optische Einheit von formaler Ordnung und sinnlicher Erscheinung resultiert bei Ingres aus einer Ineinssetzung der geometrischen Fläche mit dem Anschauungssubstrat der plastischen Form des Motivs. Dies gilt es im folgenden zu zeigen.

Im formalen Aufbau der Figur des zeichnenden Raffael bildet die Bauchfalte die einzige waagerechte Linie. Durch sie wird anschaulich der Körper in Oberkörper- und Unterkörperfläche geteilt (man vergleiche hier und weiterhin die betreffenden Partien mit Carolsfeld). Der Unterkörper wird durch vier Linien begrenzt, die so aufeinander bezogen sind, daß sie die Vorstellung einer verschobenen Quadratfläche hervorrufen: Die mittlere Distanz der Bauchfaltenlinie zur Gesäßlinie ist gleich groß der mittleren Distanz zwischen der Beckenlinie links und der geschwungenen Linie des Rückenkonturs rechts. (Entsprechend haben annähernd gleiche Länge: die Gesäßlinie vom Ansatz des Wadenkonturs bis zum Rückenkontur, der Rückenkontur bis zur Bauchfaltenlinie, die durch die Bauchfaltenlinie evozierte Trennlinie zwischen Ober- und Unterkörper.) Diese Quadratfläche wird als die Anschauungsform der plastischen Struktur des Unterkörpers gesehen, dessen räumlich reales Äquivalent ein kubischer Block wäre, auf dessen oberer waagerechter Fläche der Oberkörper sitzt. Der Oberkörper wird als formale Fläche bestimmt durch die untere Waagerechte, durch eine Bogenlinie, die aus der Richtungsbezogenheit der Konturen der Schultern und des Rückens resultiert, und der vorderen Brustlinie. Im Vergleich zu Carolsfeld wird deutlich, wie bei Ingres die formale Verbreiterung der Oberkörperfläche gegenüber der Quadratfläche des Unterkörpers als ein Ausdruck für das Lasten des Oberkörpervolumens auf dem Unterkörper empfunden wird.

Eine ebenso zwingende Durchdringung von plastischer Struktur und geometrischer Fläche zeigt der Kopf: Der gleichmäßige Bogen der Schädellinie endet in zwei richtungsbezogenen Schrägen (Stirn und Hinterkopf), deren Entfernung voneinander gleich groß der Entfernung der Scheitelmitte von der Höhe der Kinnlinie ist. Die damit gegebene geometrische Fläche stellt das Anschauungssubstrat einer plastischen Halbkugel dar, die auf einem breitgelagerten Kubus (der unteren Kopfhälfte) aufsitzt. Der scharfe Winkel von Kinn- und Halslinie setzt Kopf und Hals als jeweils selbständige plastische Werte voneinander ab. Das gleiche erfolgt am linken Arm durch die bereits beschriebene Winkelstellung von Oberarm, Unterarm und Hand. Die jeweils aus der Grundform des Rechtecks abgeleiteten geometrischen Flächen der Arme und Beine lassen diese in ihrer plastischen Struktur als Abwandlungen schmaler "Röhren" erscheinen.

Es muß an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, daß es zum Verständnis der hier beschriebenen Phänomene unbedingt notwendig ist, die Möglichkeit derselben nur nach ihrer optischen Evidenz in der Zeichnung zu beurteilen, nicht aber nach Maßgabe einer von den kausalen Gegenstandsbezügen der Realität geprägten Sehgewohnheit. Für diese ist die Existenz eines plastischen Körpers identisch mit der Erfahrung einer gegenständlich konkreten, greifbaren Oberfläche, so wie es in der Zeichnung von Carolsfeld noch weitgehend der Fall ist. Nicht nur gilt in der Zeichnung von Ingres das logische Paradox, daß der Körper in seiner Tiefe nicht nachvollziehbar ist (man versuche etwa, die räumliche Tiefe der Brust zu sehen!), sondern, mehr noch ein Paradox, daß dieser tiefenlose Körper doch einen eminent plastischen Charakter hat.

Die Möglichkeit einer anschaulichen Wirklichkeit dieser logischen Gegensätze wird eher verständlich, wenn man sich klar macht, daß es im Grunde gerade die "Raumlosigkeit" der Motive ist, welche eine höhere Intensität der plastischen Erscheinung ermöglicht. Bei Carolsfeld wird das jeweilige plastische Volumen in seiner Form aus der Ansicht einer tastbaren Oberflächenwölbung erschlossen - der Betrachter sieht jeweils nur einen Teilausschnitt aus einem räumlichen Zusammen-

hang, den er auf Grund seines Wissens vom Aussehen des Körpers vorstellungsmäßig zu einem Ganzen (der in sich zurückkehrenden Oberflächenwölbung) vervollständigen muß. Dabei hat auf dem sichtbaren Teil der Oberfläche jeder wahrgenommene Punkt eine einmalige räumliche Stellung im Wölbungszusammenhang.

Bei Ingres erscheint zwar auch nur eine Teilansicht des jeweiligen Motivs, aber dieser Teil ist nicht räumlich konkretisierbar als Ausschnitt aus einem vorgestellten Gesamtzusammenhang. Wohl bezeichnen die Konturlinien motivisch die Grenzen des sichtbaren Teils des Motivs, können aber nicht als die Grenzen einer kontinuierlichen räumlichen Wölbung gesehen werden. Da aber die aus den Konturlinien gebildeten geometrischen Flächen eine neue Wahrnehmungseinheit des Motivs darstellen, so sind in dieser alle räumlichen Oberflächenwölbungen des Motivs "mitgegeben", d.h. die Fläche faßt die plastische Form zu einer Anschauungsqualität ihrer formalen Konsistenz zusammen.

Es soll versucht werden, diese nur in der Wahrnehmung als Möglichkeiten der sinnlichen Erscheinung verifizierbaren Bestimmungen am Beispiel der Wiedergabe des Unterkörpers zu verdeutlichen. Die beschriebene verschobene Quadratfläche, welche die Anschauungseinheit des Motivs "Unterkörper" bildet, setzt die vier Motivlinien des Beckens, der Bauchfalte, des Rückens und des Gesäßkonturs in ein Ordnungsverhältnis zueinander, das nicht räumlich konkretisierbar ist. Die Linien können nur noch in dieser formalen Fläche aufeinander bezogen werden; dabei kann bei keiner Linie festgestellt werden, in welchem räumlichen Verhältnis sie zu den anderen Linien steht, es sind vorstellungsmäßig alle mit der Größe des Motivs gegebenen räumlichen Verhältnisse in der einen Linie mitgegeben. Die Quadratfläche wird als immer gültige Ansichtseinheit aller vorstellbaren Lagerungen der vier Linien des Unterkörpers erfahren. Die räumliche Realisierung einer stets wiederholten Quadratfläche ergibt die plastische Form eines Kubus. So wie in der einzelnen Linie alle räumlichen Richtungsmöglichkeiten derselben aufgehoben sind, so in der Quadratfläche alle räumlichen Lagerungsmöglichkeiten derselben,

mithin als deren Einheit der Kubus. So wird die Quadratfläche zum Anschauungssubstrat des räumlich nicht realisierten Kubus', und so kann die Waagerechte der Bauchfalte als Ansichtslinie der oberen Fläche des Kubus erscheinen, auf der der Oberkörper aufliegt.

Die gleiche Linie ist bei Carolsfeld als räumliche Richtung in Bezug zu anderen Richtungen und damit als bestimmter "Ort" auf der Oberfläche des Körpers festgelegt. Sie bezeichnet ein örtlich begrenztes Motiv auf der Körperoberfläche, das außer dem räumlich-materiellen Zusammenhang keinerlei weitere Ordnungsdimensionen mit den übrigen Motiven gemeinsam hat. So beruht die Erfahrung der plastischen Natur des Körpers auf der räumlichen Summierung von Oberflächenmerkmalen, von der aus der Betrachter auf die nicht unmittelbar wahrnehmbare Gesamtform des Motivs schließen kann. Die Figur erscheint in dem Modus ihrer Existenzbedingungen von der gleichen Kausalität der gegenständlich-räumlichen Zusammenhänge bestimmt wie die Figur in der Realität. Diese Kausalität erschöpft sich in dem Ausweis eines einmal gegebenen materiellen Tatbestandes. Die Figur bleibt damit in jener ausdruckshaften Relativität ihrer Existenz, die allen Gegenständen der Realität zu eigen ist, insofern sie in ihrem sinnlichen Dasein als eine zeitlich bedingte, im Raum aufhebbare Formung von Materie erlebt werden. Dementsprechend wirkt der Knabe in der Zeichnung von Carolsfeld als Darstellung einer beliebigen Person, in deren Erscheinung nichts weiter zum Ausdruck kommt, als das, was allen Figuren in der Natur gemeinsam ist: Die Tatsache ihrer materiellen Existenz. Die Individualität der Person ist die nur äußerliche Präzisierung eines an sich bedeutungslosen, weil ewig gleich wiederholbaren Tatbestandes.

Diese dem Naturgegenstand wesensimmanente Relativität seiner Existenz wird in der Zeichnung von Ingres aufgehoben. Denn die Erfahrung des sinnlichen, körperlichen Daseins der Figur als einem räumlich nicht konkretisierbaren Anschauungssubstrat der plastischen Form bedeutet eine neue Wesensbestimmung der Existenzbedingungen, die nur mit den formalen

Ordnungswerten der Zeichnung gegeben und daher unwiederholbar ist. Die Figur setzt das Medium ihrer Existenz, die Sehebene als dem Ordnungsfeld der Linien, aus ihren formalen Beziehungen aus sich selbst - sie ist in ihrem Dasein eine neue Wirklichkeit, die nicht mehr als ein Abbild der Natur verstanden werden kann. Dagegen setzt bei Carolsfeld die Figur in ihrer vorgestellten Materialität den realen Tiefenraum als Bedingung ihrer Existenz voraus. Sie erscheint damit als Darstellung nicht in ihrer eigentlich vorgestellten Wirklichkeit, denn diese kann ja in der Zeichnung nicht konkret realisiert werden, sondern nur als ein Spiegelbild dieses Daseins. In dieser Abbildfunktion gewinnt die Darstellung einen fiktiven Charakter - sie ist mit dem Dargestellten wesensmäßig nicht identisch, sondern gibt nur eine Vorstellung von diesem.

Dieser grundsätzliche Unterschied im Wirklichkeitscharakter der beiden Figuren kann als anschauliches Phänomen am ehesten in der verschiedenen Natur des Lichtes erfahren werden. Die Wahrnehmung einer tastbaren räumlich konkreten Oberfläche erweckt immer die Vorstellung eines Lichtes, das, von einer Lichtquelle ausgehend, durch den Raum kommt, auf die Oberfläche auftrifft und sie beleuchtet. Gemäß seiner Oberflächenerscheinung steht der Knabe in der Zeichnung von Carolsfeld in einem Raumlicht, das zur Bedingung seiner Entfaltung den konkret erfahrbaren Tiefenraum hat. Da aber die Zeichenfläche dieser Vorstellung entgegensteht, und auch die Haltung des Knaben durch Richtungsbeziehungen der Glieder enträumlicht ist (wovon noch zu sprechen sein wird), gewinnt die Beleuchtung einen künstlichen Charakter, der nicht aus den Anschauungsbedingungen der Darstellung selber seine Rechtfertigung erhält. Das gleiche gilt implizit für die plastische Erscheinung des Körpers selber, denn die vorstellungsmäßig räumlich konkretisierbaren Wölbungen verlangen einen konkreten Tiefenraum, in dem sich die ergebenden Volumina vorstellen lassen. Die Oberflächenerscheinung des Körpers ist von tiefenräumlichen Beziehungen bedingt, während das Bedingende selber, der Tiefenraum, außerhalb des Wahrnehmungsvollzuges bleibt. Überspitzt formuliert läßt sich sagen, daß

der Knabe wie aus einer andersartigen räumlichen Umgebung herausgenommen und in die Zeichenfläche hineingesetzt wirkt. Die Merkmale seiner Erscheinung legitimieren sich für den Betrachter erst, wenn er die Darstellung als nur fiktive Realität auf die Möglichkeiten der Naturrealität zurückbezieht.

Im Gegensatz dazu läßt sich in den Zeichnungen von Ingres keine Aussage über das Wesen des Lichtes machen. Entsprechend zur Raumlosigkeit der Figur steht es in keiner feststellbaren Wirkungskausalität zum Gegenständlichen. Trotzdem ist die Intensität der Lichtwerte stärker als in den Zeichnungen von Carolsfeld. Da alle Linien und Schraffuren nicht wie bei Carolsfeld nur als räumliche Richtungen unter Absehung ihrer zeichnerischen Hervorbringung auf der Zeichenfläche gelesen werden, sondern unmittelbar auf dieser als der Sehebene, in der das Dargestellte existiert, wird der den Motiven eigene Lichtwert aus dem graphischen Tonwert erschlossen, den die Linien und Schraffuren im Verhältnis zum Weiß der Zeichenfläche haben. Dies ist besonders deutlich in der Paganini-Zeichnung, wo zum Beispiel das Schwarz der Haarflächen unmittelbar als graphischer Kontrastwert zum Weiß der gesamten Zeichenfläche gesehen wird.

In dem hier besprochenen Beispiel des zeichnenden Raffael kann von einer eigentlichen Oberfläche des Körpers nicht gesprochen werden. Der aus dem Weiß der Zeichenfläche assoziierte Lichtwert der kontural umschlossenen Flächen steht für die körperliche Existenz der Figur, ohne daß diese als blasser, unkörperlicher Schemen wirkt. Denn die Distanzspannungen der Linien über die umgrenzten Flächen hinweg bewirken eine optische "Dichte" derselben, die als Anschauungsäquivalent für die plastische Konsistenz der Motivoberflächen erfahren wird. Damit ist der Eindruck einer "dichten" Oberfläche auch dann gegeben, wenn der optische Ausweis für die Substanzialität derselben fehlt.

Aber auch in den Zeichnungen, in denen Ingres die Oberflächen selber durch Schraffuren verdeutlicht, darf dies nicht als Spiegelung einer vorgestellten Materialität dieser Oberflächen interpretiert werden. Da auch diese Oberflächen räumlich nicht konkretisierbar sind und damit dem Tastsinn entzogen bleiben, kann die Lichtwertigkeit ihrer Stofflichkeit nicht als Reaktion einer materiellen Oberfläche in einer momentanen Lichtsituation gesehen werden, als akzidentielle Qualität einer dinglich vorgegebenen Realität, die als solche von der Lichtsituation unabhängig ist, sondern als der Modus der Existenz selber. Der Gegenstand gelangt nur in dieser einen unräumlichen, und daher unveränderlichen Lichtwertigkeit zur Existenz. Er ist damit in seinem sinnlichen Dasein ausschließlich optischer, also nur phänomenaler Natur.

Der für Carolsfeld festgestellte Widerspruch zwischen dem Realitätsanspruch des Dargestellten als eigentlich tastbarer Materialität und der Tatsache, daß in der Darstellung dieser Realitätsanspruch nicht konkretisiert, sondern nur fiktiv vor Augen gestellt werden kann, wird bei Ingres überwunden. Der phänomenale Charakter des Dargestellten als gezeichneter Darstellung nicht existenter Körper und die räumlich-materiell nicht realisierbare, nur phänomenal-optische Existenzweise dieser Körper gehen eine absolute Anschauungseinheit ein, in der das Dargestellte in einer der Zeichnung wesensmäßig zugehörigen "Realität" erscheint. Diese "Realität" ist in ihrer Seinsgesetzlichkeit nur in der Anschauung möglich, ja, mit dieser identisch.

Bei Carolsfeld ist der Prozess der Wahrnehmung an sich unselbstwertig, bloßes Instrument zur Übermittlung eines Tatbestandes, dessen eigentliches Da-Sein nicht optisch, sondern nur tastend im Raum erfahren werden kann. Dagegen ist bei Ingres das Wesen des Dargestellten unmittelbar in der Anschauung und in dieser vollständig gegeben. Jeder Versuch, den gesehenen Gegenstand mit Erfahrungswerten des Tastsinns zu verbinden, dergestalt seine Realitätssphäre über den Bereich der reinen Anschauung hinaus zu erweitern, scheitert an der hermetischen Abgeschlossenheit, mit der sich die Darstel-

lung in ihrer optischen Erscheinung als in sich selbst bestimmte, eigengesetzliche Realität gegenüber aller Naturrealität absetzt. Sie ist eine in sich absolute Wirklichkeit.

Anschaulich wird der Charakter des Absoluten daran erfahren, daß alle wahrgenommenen Erscheinungsmerkmale der Figur nicht mehr in Abhängigkeit zu einer vorgegebenen Materie stehen, also an sich voraussetzungslos sind. So ist die Plastizität nicht mehr räumliche Form von Materie, sondern substanzloses Substrat der plastischen Form, die Stofflichkeit nicht mehr Erscheinungsweise einer materiellen Oberfläche, sondern unveränderlicher Lichtwert, das Licht nicht mehr räumlich gebunden, sondern graphischer Kontrastwert. Der Helligkeitswert des graphischen Kontrastes ist in der Anschauung zugleich die Stofflichkeit und die "Materialisationsweise" der plastischen Struktur. Alle diese in der Naturrealität in einer kausal-räumlichen Wechselbeziehung zueinander stehenden Merkmale sind zu einer einzigen Qualität des Daseins, der phänomenal-optischen, verschmolzen. Da es sie nicht mehr als "Eigenschaften" einer vorgegebenen Materie gibt, ist der Körper in seiner sinnlichen Existenz letztlich "eigenschaftslos", d.h. nur noch wesenhafter Natur. Alles an ihm Wahrgenommene ist nicht mehr kausale Folge irgendwelcher vorgegebener Existenzbedingungen, sondern sich selbst die Ursache.

Damit ist jene in der Zeichnung von Carolsfeld in Analogie zur Naturrealität ausdruckschaft gegebene Relativität des Daseins bei Ingres aufgehoben. Bei Carolsfeld kann der Knabe als zu einem bestimmten Zeitpunkt im Raum entstandener Körper gedacht werden. Die Entstehung liegt für die Anschauung in der Vergangenheit: Der Körper wird in Raum und Zeit "vorgefunden". In der Darstellung von Ingres ist die Figur nicht als ein zu einem bestimmten Zeitpunkt im Raum entstandener materieller Körper vorstellbar. Da die Figur in ihrer phänomenalen Existenz ganz in der Anschauung erschließbar ist und in dieser als wesentlich aus sich selbst

bestimmt erfahren wird, ist die Anschauung das Vollzugsmoment ihrer Existenzwerdung. Alle Erscheinungsmerkmale sind zu zeitlos gültigen, wesenhaften Existenzqualitäten verwandelt, d.h. die Seinsweise der Figur ist ins Zeitlose transzendiert.

Daß diesen abstrakten Bestimmungen in der Anschauung eine sinnliche Wirklichkeit entspricht, sei noch einmal an der plastischen Struktur gezeigt. Diese wird aus den geometrischen Flächenformen für den Gegenstand erschlossen. Die jeweilige geometrische Fläche ist dabei nicht identisch mit einer gleich großen Motivoberfläche, sondern Anschauungseinheit einer formalen Beziehungssetzung motivisch verschiedenen gelagerter Körpergrenzen. Die aus der Flächenform für das Motiv assoziierte plastische Struktur kann niemals als räumlich tastbare Form, sondern immer nur als optisches Substrat derselben gesehen werden. Versucht man, den Körper materialiter zu realisieren, ihn sich etwa durch den Raum bewegend vorzustellen, so wird die Unzulässigkeit einer solchen Vorstellungsweise daran deutlich, daß die Motive, z.B. die Arme und Beine, plötzlich wie "Scheiben" ohne Körperlichkeit erscheinen. Die Daseinsweise der Figur als Körper ist nicht die der plastischen Form selber, sondern die zur sinnlichen Existenz gelangende, substanzlose Formgesetzlichkeit derselben. Dies bedeutet im einzelnen, daß etwa Arme und Beine aufgrund ihrer formalen Struktur als sinnliche Realisationen der Anschauungssubstrate plastischer "Säulenformen" gesehen werden, keineswegs aber als reale, tastbare "Säulenformen" im Raum erscheinen. Da also die Vorstellung der "Säulenform" nicht mit einer einmalig im Raum gegebenen, zeitlich relativierten Materialform verbunden werden kann, wird die sie auslösende Flächenform als Veranschaulichung einer vor aller Konkretisierung gegebenen zeitlos gültigen Formidee aller Arme bzw. Beine gesehen. Ebenso ist die Kreisbogenfläche des Schädels als Anschauungssubstrat der Halbkugel die Versinnlichung einer allgemeingültigen Formidee, die jedem Schädel als Formgesetz seiner Realisation zu Grunde liegt. Die phänomenale Natur der geometrischen Ordnungsflächen stellt also gleichsam den

schöpferischen Entwurf einer allgemeingültigen Seinsgesetzlichkeit dar. Da diese Gesetzlichkeit aber an der Figur als sinnliche Wirklichkeit erfahren wird, ist die Figur in ihrem Dasein wesensmäßig die Wirklichkeitswerdung derselben.

Die Figur in der Zeichnung von Ingres ist damit nicht nur Spiegelung einer beliebigen Person, die in ihrer Erscheinung nur das wiederholt, was allen Figuren in der Realität gemeinsam ist, sondern der Entwurf eines Daseins, in dem die Bedingungen der sinnlichen Existenz eine zeitlos gültige Neubestimmung erfahren. Dies bedeutet, daß alle Deutungsversuche seiner Darstellungen als einer gesteigerten Naturrealität nicht die eigentlichen künstlerischen Ausdrucksdimensionen erfassen. Eine solche Deutung läßt die Frage nach dem grundsätzlichen Unterschied zwischen Kunstwerk und Natur offen, denn die von ihr als spezifisch künstlerisch ausgegebenen Ausdruckswerte stellen letztlich auch in der Naturrealität selber mögliche Erfahrungswerte dar. Der Unterschied zwischen Natur und Kunstwerk ist nicht ein gradueller, sondern ein absoluter. Aus der für das "normale" Wirklichkeitsverständnis des Betrachters feststehenden Unmöglichkeit einer sinnlich-konkreten Aufhebung der zeitlichen Relativität der körperlichen Existenz erklärt sich die Abneigung gegenüber jedem Versuch, die oft zitierte zeitlose Gültigkeit des Kunstwerks als eine unmittelbare Daseinsqualität des Dargestellten selber zu verstehen. Aber erst wenn die oft unbewußt als vermeintlich unabdingbare Gegebenheiten an das Kunstwerk herangetragenen Vorstellungen des normalen Wirklichkeitsverständnisses in ihrer Unzulässigkeit im Bezug auf die künstlerische Wirklichkeit erkannt werden, kann diese in ihrem eigentlichen Wesen bewußt werden.

Damit soll nicht behauptet werden, daß das Künstlerische des Werkes zu definieren sei - es wurde bereits zu zeigen versucht, daß alle optischen Phänomene der Darstellung jeweils nur als logisches Paradox umschrieben werden können. Begriffe wie Tiefenlosigkeit, Substanzlosigkeit bezeichnen jeweils nur das, was im Vergleich zur Realität in der Darstellung nicht mehr gegeben ist (keine Tiefe, keine Substanz)

nicht aber das in der Zeichnung an sich Wahrgenommene. Für die Anschauung ist in der Darstellung nicht ein Raum ohne seine Tiefe gegeben, sondern ein wesenhaft anderer Raum, der als ein in sich erfülltes sinnliches Phänomen mit dem optischen Wirkungsverhältnis von formaler Ordnung und Gegenstand gegeben ist.

Wenn daher trotz der genannten Schwierigkeiten eine Umschreibung der eigentlich künstlerischen Ausdrucksdimensionen versucht werden soll, so kann dies nur auf Grund einer näheren Bestimmung der optischen Wirkungszusammenhänge der sinnlichen Erscheinungsmerkmale geschehen. Alles Körperliche aber hat zur Voraussetzung seiner Existenz den Raum und damit die Zeit - diese können also als letztgültige Bestimmungskriterien angesehen werden. Nachdem sich gezeigt hat, daß die Figur bei Ingres nicht als ein Körper erfahren werden kann, der konkrete Tiefe besitzt, ergibt sich damit die Frage nach dem Verhältnis der Figur zum Bildraum. Auch hier ist wieder ein Vergleich mit der Zeichnung von Carolsfeld aufschlußreich.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß bei Carolsfeld gleichsam zwei Sehweisen miteinander verbunden werden, insofern der Körperkontur in seinen kleinteiligen Bewegungen größeren Richtungswerten untergeordnet ist. Die Haltung des Knaben ist auf eine ständige Wiederholung gleicher Richtungen hin angelegt. Die wichtigsten Beziehungen ergeben sich aus der Richtungsverwandtschaft von linkem Oberarm (vom Betrachter aus rechts) und linkem Unterschenkel, von linkem Unterarm und linkem Oberschenkel, von rechtem Unterarm und rechtem Unterschenkel (und von rechtem Oberarm und rechtem Oberschenkel im Verhältnis zum Körpertrumpf.) Es braucht nach den bisherigen Darlegungen nicht ausgeführt zu werden, warum die resultierende Enträumlichung der Haltung in einem Widerspruch zur Erscheinungsform des Körpers steht und sich daraus der Eindruck einer gewissen Künstlichkeit der Darstellung ergibt. Jedoch werden hier weitere Unterschiede zur Darstellung von Ingres deutlich, die von größter Bedeutung sind.

Vergleicht man etwa die Beziehung der inneren Konturlinien von rechtem Oberarm, rechtem Oberschenkel und Oberkörper, so fällt auf, daß bei Ingres der von den Konturlinien umgrenzte Raumausschnitt als eine Fläche von bestimmter geometrischer Größe gesehen wird, bei Carolsfeld dagegen nicht. Dasselbe läßt sich im Vergleich der Raumausschnittsfläche zwischen linkem Unterarm und linker Körperseite feststellen: Bei Ingres ist sie als geometrische Figur bestimmt, die von der Senkrechten des Armes, der Waagerechten der angedeuteten Tuchfalte und der doppelten, in sich spiegelbildlich gleich geschwungenen Linie des Rückens ausgegrenzt wird. In der Zeichnung von Carolsfeld kann der Ausschnitt nur als räumliches Quantum, nicht zugleich auch als formale Figur gesehen werden. Geometrische Flächengrößen werden bei Ingres auch zwischen Schienenbeinlinie und linkem Bildrand, zwischen Innenkontur des vorderen Beines und angedeuteter vorderer Ecklinie des Tuches, zwischen ausgestrecktem rechten Arm, Kopfprofil, linker und oberer waagerechter Bildgrenze, zwischen vorderem Bein, rechtem Bildrand und unterem Bildrand, ja, selbst zwischen dem Bogen von Schulter- und Oberarmkontur rechts und den entsprechenden Abschnitten der Bildgrenzen als Ergebnisse einer formalen Unterteilung der Bildfläche durch die Figur hervorgerufen. Alle entsprechenden Flächen sind bei Carolsfeld formal unbestimmt - trotz der Richtungsbeziehungen der Haltung ruft die Figur keine formale Gliederung der Bildfläche hervor.

Die bei der Besprechung der Paganini-Zeichnung in der Gliederung des Kopfes festgestellte doppelseitige formale Flächenbezogenheit der Linie gilt also auch für den Körperkontur im Bezug auf Körperfläche und Umraumfläche. Jeder der von der Figur ausgegrenzten Raumausschnitte hat als formale Fläche eine ebensolche optische Wertigkeit wie jede Motivfläche auch. Damit ergibt sich eine qualitative Gleichartigkeit von Raumfläche und Motivfläche, in der jener in der Realität gegebene Gegensatz von substanziellem Körper und substanzlosem Raum aufgehoben wird. Als gleichwertige Teile einer übergreifenden Ordnung treten Figur

und Raum zu einer Anschauungseinheit zusammen, die in der Realität nicht möglich ist und eine wesenhaft von dieser unterschiedene Daseinsordnung darstellt.

In der Zeichnung von Carolsfeld bleibt dagegen ein wesensmäßiger Gegensatz zwischen Figur und "Raum" bzw. "Fläche" bestehen. Da hier die einzelne Ausschnittsfläche formal unbestimmt bleibt, erscheint sie jeweils als unselbständiger Teil einer von der Figur teilweise verdeckten, gleichsam hinter dieser durchlaufenden Gesamtfläche. Die Figur entwickelt keine Beziehung zu der Zeichenfläche als Sehebene. Diese bleibt daher qualitativ unbestimmt und leblos, in hartem Kontrast zu der betont sinnlichen Evidenz der Körperoberfläche. Es entsteht der Eindruck, als ob sich die Existenz der Figur unabhängig von der Zeichenfläche "vor" einer optischen Folie vollzieht, während sich bei Ingres die körperliche Erscheinung unmittelbar in der Fläche selbst entwickelt.

Auf Grund der damit in der Zeichnung von Ingres gegebenen anschaulichen Identität von Vollzugsraum der körperlichen Existenz und Zeichenfläche als Sehebene werden alle Richtungen der Konturlinien unmittelbar als formale Werte auf das Gesamtformat der Zeichenfläche und ihre Grenzen bezogen. Die Haltung des Knaben ist aus solchen Beziehungsmöglichkeiten "aufgebaut". So sind das vordere, senkrecht stehende Bein und der hängende Unterarm rechts zu den Bildrändern in jeweils einem ihrer Konturen parallel gestellt. Die Bauchfaltenlinie, deren Wichtigkeit im Aufbau des Körpers bereits gezeigt wurde, bildet die einzige, dafür um so stärker wirksame Waagerechte, die in Parallelität zur oberen und unteren Bildgrenze gesehen wird. Alle übrigen Linien, mit Ausnahme des rechten Armes und der Schulter, bilden Diagonalen, deren Neigungswinkel an ihrem Richtungsverhältnis zu den angeführten Senkrechten und Waagerechten und damit auch zu den Bildgrenzen gemessen wird. In dieser Bezogenheit der Konturlinien auf die Gesamtfläche und ihre Grenzen werden sie als sinnliche Realisationen strukturell in der Zeichenfläche vorgegebener Unterteilungsmöglichkeiten dieser Fläche gesehen. Mit solchen potentiell in der

Fläche angelegten Teilungslinien rechnen noch weitere formale Beziehungen zwischen Figur und Fläche, die durch reine Distanzverhältnisse hervorgerufen werden. Eine Konkretisierung einer solchen Teilungslinie wird durch die Linie parallel zum linken Bildrand gegeben: Sie zeigt, daß Handgelenk und Fußspitze genau in einer vorgestellten Senkrechten übereinanderstehen. Da außerdem der obere Kontur der Hand in gleicher Höhe mit dem Kinn liegt, wird die Stellung der Hand auf der Bildfläche durch zwei rechtwinklig zueinander und parallel zu den Bildrändern stehende Geraden festgelegt. Auf einer vorgestellten Waagerechten liegen auch die Kniekehle des vorderen Beines und der untere Abschluß der linken Hand. Handgelenk und Gesäß liegen in einer Höhe. Die Schräge des hinteren Unterschenkels weist auf die in gleicher Richtung schräg gehaltene rechte Hand. Besonders wichtig ist die formale Beziehung zwischen Kopf und zurückgestelltem rechten Fuß: Durch die senkrechte Stellung von Gesichtsvorderfläche und Ferse übereinander werden die Bewegungsimpulse beider Motive aufeinander bezogen und so als einander bedingend erfahren.

Infolge dieser Einbindung der Konturrichtungen und der zwischen den Fixpunkten der Haltung (Hände, Kniee, Füße, Kopf) gegebenen Beziehungsrichtungen in ein vorgestelltes Raster latent in der Fläche angelegter Teilungslinien wird der formale Ort jedes Motivs als Kreuzungspunkt zweier Koordinaten gesehen, die parallel zu den Bildrändern durch die Bildfläche gehen. Jede Körperstelle kann in ihrem Ort unmittelbar auf das Gesamtformat der Bildfläche bezogen werden. Da die Koordinaten in ihrer Länge festgelegt sind und so einen absoluten Größenwert darstellen, werden die jeweils auf diesen vorgestellten Koordinaten beidseitig gegebenen Distanzen des Motivs zu den Bildrändern in ein proportionales Entsprechungsverhältnis gesetzt, das als Formspannung erfahren wird. Man vergleiche daraufhin in beiden Zeichnungen die Stellung des Kopfes in Bezug zur Zeichenfläche: Bei Ingres werden die Distanzen des Kopfes zu den seitlichen Bildrändern in ihrem Größenunterschied als formales Spannungsverhältnis erfahren, bei Carolsfeld ist das Größenverhältnis dieser Distanzen an

sich gleichgültig. Der gleiche Unterschied läßt sich in der jeweiligen Stellenwertigkeit des ausgestreckten rechten Armes und der Kniee auf der Gesamtfläche feststellen; auch hier werden bei Ingres die Distanzen als proportionale Spannungswerte gesehen, während sie bei Carolsfeld in keinem Entsprechungsverhältnis zueinander stehen.

Obwohl bei Carolsfeld die einzelnen Glieder richtungsmäßig aufeinander bezogen sind, entsteht dennoch keine formale Gesamtorganisation, welche die Haltung des Knaben in ein zwingendes Beziehungsverhältnis zur Zeichenfläche setzt. So entsteht der Eindruck, daß der Knabe als lineares Gebilde auf der Zeichenfläche "schwimmt". Abgesehen von einer allgemeinen Abstimmung der Größe der Figur auf das Format der Zeichenfläche und eine Beziehung zur Mittelachse besteht kein formales Entsprechungsverhältnis - eine Vergrößerung oder Verkleinerung der Zeichenfläche würde zwar die proportionale Abstimmung von Figur und Format ungünstig verändern, aber am eigentlichen Anschauungscharakter der Darstellung selber nichts ändern.

Dagegen verweist die Figur in der Zeichnung von Ingres in den durch ihre Haltung ausgelösten Distanzspannungen auf eine ihr übergeordnete Einheit, die Bildfläche. Die so gegebene Beziehung zwischen Figur und Bildfläche ist nicht variabel denkbar, sondern stellt einen der Darstellung immanenten, absoluten Anschauungswert dar: Nur in ihr ist die Existenz der Figur in ihrer optischen Gesetzmäßigkeit in sich stimmig, sozusagen anschaulich "selbstverständlich". Während bei Carolsfeld die Zeichenfläche in ihrer Funktion darauf beschränkt bleibt, als Bereitstellung eines in seinem Größenverhältnis zur Figur beliebigen Raumausschnitts eine gleichsam technische Voraussetzung für das Erscheinen der Figur zu bilden, wird sie bei Ingres zu einer qualitativen Potenz der Anschauung, aus der die spezifische Daseinsform der Figur resultiert. Die Fläche selber bekommt im Wahrnehmungsprozeß eine aktive, das Dasein der Figur nicht nur ermöglichende, sondern unmittelbar konstituierende Funktion. Im Bezug auf die Figur wird die beschriebene formale Einheit von Figur und Zeichenfläche

als qualitative Bestimmung der räumlichen Situation erfahren, aus der die besondere Zeitqualität resultiert, in der sich die phänomenale Existenz der Figur vollzieht. Denn daß die Zeitdimensionen der Darstellung nicht mehr die der Naturwirklichkeit sein können, ergibt sich bereits aus der beschriebenen Transzendierung des Körperlichen aus der Raum-Zeit-Determination der Realität.

Die sinnliche Erfahrung der Zeit als einer kontinuierlich fließenden ist für die Anschauung nur an der Bewegung von Körpern im dreidimensionalen Raum möglich. Nur wenn der Ort eines Objektes als eine tiefenräumliche Stellung in Bezug zu anderen Objekten bestimmt ist, können aus der dadurch gegebenen Möglichkeit der Ortsveränderung zeitlich vorher und nachher gegebene Stellungen vorgestellt werden und auf einen zeitlichen Bewegungsvollzug geschlossen werden.

In der Zeichnung von Ingres ist mit der Tiefenlosigkeit der Figur die Vorstellung eines zeitlichen Bewegungsvollzuges durch den Raum unmöglich geworden. Die Haltung des Knaben stellt zwar thematisch einen bestimmten Moment aus einem Handlungsvorgang dar, dieser kann jedoch nicht mehr als reale Vollzugsmöglichkeit der Figur gedacht werden. Es ist also notwendig, zwischen der thematischen Bedeutung der Haltung, die eine Handlungsstufe meint, und zwischen der eigentlichen Zeitqualität dieser Haltung, die "handlungsunfähig" ist, zu unterscheiden. Die Handlungsfunktion der Figur umfaßt keineswegs die "Zeit" ihres Daseins in der Darstellung. Daher alle Interpretationen der Darstellungen Ingres', in denen vom Handlungscharakter der Figuren direkt auf ihre Ausdruckswertigkeit geschlossen wird, den eigentlichen künstlerischen Ausdrucksbereich nicht erfassen. Denn es ist klar, daß die thematische "Bedeutung" der Handlung in der anschauungsmäßigen Vergegenwärtigung in einer "handlungslosen" Haltung selber eine bedeutungshafte Verwandlung erfährt - daß sie selber ausdruckschaft transzendiert wird.

Zum Verständnis des Folgenden ist es notwendig, sich bewußt zu halten, daß in der nicht materiell gebundenen Existenz der Figur alle sinnlichen Anschauungswerte nur als wesenhafte Daseinsqualitäten, nicht als dingliche Eigenschaften erfahren werden. Es darf nicht erwartet werden, daß die besondere Zeitqualität, von der hier die Rede ist, als konkreter Sachverhalt im Unterschied zur Realität konstatiert werden könnte, etwa an einer besonderen Art der Figur, sich zu bewegen. Die Zeitqualität, in der die Figur erlebt wird, stellt nicht wie die Zeit der Realität eine meßbare Größe dar, sondern ist ein dem Dasein der Figur immanenter Anschauungswert. Sie kann anschaulich nur aus dem "Ausdruck" derselben erschlossen werden.

Aus der "Enträumlichung" der Figur ergibt sich, daß die Stellung der Motive zueinander nur noch aus ihren formalen Beziehungen auf der Zeichenfläche bestimmt werden können. So kann etwa die Stellung der Arme nur als formale S-Kurve gelesen werden, weil ihre verschiedene tiefenräumliche Stellung infolge der Tiefenlosigkeit des Oberkörpers nicht nachvollziehbar ist. Dagegen wird bei Carolsfeld durch die materiell konkret vorgestellte Körperoberfläche die räumliche Trennung der Arme eindeutig aufgezeigt - im Widerspruch zur Enträumlichung der Gesamthaltung. Ebenso wird bei Ingres das Verhältnis der linken Hand zum Unterkörper nicht aus einer tiefenräumlichen Distanz, sondern aus der formalen Zuordnung erschlossen - während bei Carolsfeld die Hand räumlich konkret neben dem Oberschenkel liegend gesehen wird. Man vergleiche auch das verschiedene Bezugsverhältnis von Ober- und Unterkörper.

Bei Ingres ist es immer die formale Gliederung, welche den anschauungsmäßigen Bezug zwischen den Motiven herstellt, dagegen bei Carolsfeld die Materialität des Körpers. Da die Figur in ihrer Haltung formal auf die Gesamtfläche bezogen ist, stellt die formale Gliederung derselben ein Diagramm aller in der Darstellung gegebenen Raumwerte dar, das in dem Format der Zeichenfläche eine in sich gesetzmäßig geschlossene Einheit bildet. Während im dreidi-

mensionalen Raum die Ordnungskonstante aller Raumwerte die unendliche Dimension der Tiefe ist, tritt an ihrer Stelle in der Darstellung bei Ingres als Ordnungsform der Raumwerte die endlich begrenzte Fläche. Die Zeichenfläche wird nicht nur als Ausgrenzung eines bestimmten Raumausschnitts gesehen, sondern zugleich als letztgültige Einheit der anschauungslogischen Ordnung dieses Raumes.

In der quantitativen Größe des Raumausschnitts ereignet sich damit eine qualitative Endgültigkeit der Raumordnung, wie sie im Realitätsraum nur in dessen unendlicher Größe vorgestellt werden kann. Hinsichtlich seiner qualitativen Bestimmtheit steht der Raum der Darstellung also in Analogie zur Unendlichkeit des Realraumes. Denn im Verhältnis zur phänomenalen Existenz der Figur ist er ebenso absoluter Existenzraum, wie der unendliche Raum im Verhältnis zu aller materiellen Existenz. Ist in der Realität die sinnliche Erfahrungsform der Zeit die Tiefe des Raumes, so ist es in der Darstellung, da an die Stelle der Tiefe die formale Organisation der Raumwerte auf der Fläche tritt, die Fläche selber. Diese stellt mithin in ihrem absoluten, nicht veränderbaren Beziehungsverhältnis zur Haltung der Figur das absolute Maß der Zeit des Existenzvollzuges der Figur dar. Alle zu der Haltung führende und noch potentiell in dieser möglichen Bewegungsvollzüge können nur als Veränderungen des formalen Bezuges zwischen Figur und Bildfläche vorgestellt werden. Die Distanzen der Motive zu den Bildrändern stellen das Vollzugsmaß dieser Bewegung dar. Indem die Fläche in ihrem endgültigen, unveränderlichen Verhältnis zur Figur das absolute Vollzugsfeld aller Bewegungsmöglichkeiten ist, geben die Verhältniswerte der Distanzen der Motive zu den Bildrändern das Verhältnis der schon ausgeführten Bewegung zur noch ausführbaren Bewegung in Bezug auf das Gesamtmaß der Fläche. Diese Verhältniswerte sind aber in der phänomenalen Existenz der Figur keine real vollziehbaren Raumdistanzen mehr - die durch die Haltung gesetzten Distanzspannungen der Motive zu den Bildrändern veranschaulichen also nur das Maß der Bewegungspotenz, d.h. den relativen Zeitwert des Vollzuges, der ihnen im absoluten Zeitmaß

der Fläche zukommt. Dieses Zeitmaß aber ist paradoxerweise das der höchsten Momentaneität. Denn in der Einheit von Figur und Fläche wird der Betrachter gezwungen, alle die Einheit konstituierenden Teilflächen als zugleich gegeben zu sehen. Ebenso ist die Erfahrung der geometrischen Form der Flächen (sowohl der Raumausschnitte wie der Motive) nur dadurch möglich, daß alle Grenzlinien derselben zugleich aufeinander bezogen werden. Mit diesen Flächen sind aber die Raumausschnitte als Ergebnis der momentanen Haltung der Figur bestimmt. Jede geringste Haltungsänderung würde die formale Flächengliederung aufheben; diese ist also ein Anschauungsäquivalent für die strenge Fixierung der im Moment der Haltung gegebenen Stellungen der Motive zueinander. In der Gleichzeitigkeit aller Flächenbezüge als Grenzen geometrischer Figuren wird also die Momentaneität der Haltung in einen Anschauungswert der formalen Gliederung selber verwandelt und damit als eine der phänomenalen Existenz wesensimmanente Daseinsqualität erfahren. Die Momentaneität als Daseinsqualität der Figur ist eine der wichtigsten Ausdrucksdimensionen der Darstellungen Ingres' - woraus sich das ungewöhnliche Interesse erklärt, das Degas dem Werk Ingres' entgegenbrachte. Da das formale Prinzip der Gliederung in allen Darstellungen das gleiche ist, ist die Ausdrucksqualität der Momentaneität in allen Werken Ingres' gegeben, auch wenn die Haltung der Figuren, wie etwa bei den Odaliskien und Badenden, fast völlig passiv ist. Schon hier zeigt sich, wie die thematische Bedeutung der Handlung in ihrem "inneren Sinn" verwandelt wird: Die motivische Ruhe ist zugleich höchste Momentaneität.

Als stets gültige Daseinsqualität ist diese Momentaneität jedoch an sich "zeitlos". Sie ist nicht die Starrheit des in einer Zeitsekunde "festgehaltenen" Bewegungsablaufes, also nicht ein Teil der Zeit, sondern diese selbst als Potenz aller Gegenwart.

Das Verhältnis der Zeit, in der die Figur vorgestellt wird, zu der Zeit des Betrachters, in der dieser die Figur wahrnimmt, ist in beiden Zeichnungen ein jeweils völlig anderes.

Die Fläche des Zeichenblattes selber wird in jedem Fall als in allen Teilen gleichzeitig gegebene Einheit gesehen. In der Zeichnung von Ingres wird diese Einheit zugleich als die formale Ordnung der durch die Konturlinien hervorgerufenen geometrischen Teilflächen erfahren. Diese formale Ordnung aber ist das Anschauungsäquivalent für die Ordnung der Raumwerte auf der Fläche im Moment der Haltung der Figur. Die vom Betrachter im Augenblick der Wahrnehmung des Zeichenblattes erfahrene Gleichzeitigkeit aller Teile derselben ist identisch mit der im Moment der Haltung der Figur gegebenen Gleichzeitigkeit aller durch diese auf der Fläche hervorgebrachten Raum- und Motivflächen. Für den Betrachter ist damit der Moment der Wahrnehmung des Zeichenblattes immer zugleich auch der Moment der Haltung der Figur. Dabei ist unwesentlich, daß der Zeitpunkt der Entstehung der Darstellung selber in der Vergangenheit liegt. Da der Moment der Haltung an sich zeitlos ist, also alle Zeit übergreift, ist er auch in der Zeit des Betrachters selber gegeben, d.h. zeitlich in jedem Moment der Wahrnehmung ganz "gegenwärtig".

In der Zeichnung von Carolsfeld wird die räumliche Beziehung der Körperflächen im Gegensatz zur Gleichzeitigkeit aller Teile der Zeichenfläche im Nacheinander in der Tiefe erfahren - also Figur und Fläche in ihrer Zeitqualität unabhängig voneinander. Für den Betrachter ist nicht die Figur selber in ihrer Zeit gegenwärtig, sondern nur die Darstellung derselben auf der Zeichenfläche. Es entsteht der Eindruck, als ob die Figur in einem vergangenen Zeitpunkt ihres Daseins vom Zeichner festgehalten und in der Darstellung für den Betrachter aufgehoben worden ist. Daher bei der Betrachtung der Darstellungen von Carolsfeld immer das Bewußtsein ihres künstlichen Ursprungs in der konservierenden Tätigkeit des Zeichners bestehen bleibt, so daß der Eindruck einer unmittelbaren Konfrontation mit dem Dasein der Figur selber nicht entstehen kann. Die Tätigkeit des Zeichners stellt sich gleichsam zwischen die Gegenwart des Betrachters und den Zeitmoment, in dem die Figur sich befindet.

Dagegen läßt sich bei Ingres keine Unterscheidung zwischen der Wahrnehmung der Existenz der Figur als solcher und ihrer zeichnerischen Hervorbringung auf der Fläche treffen. Die zeichnerische Hervorbringung der Figur durch formal geordnete Linien wird in der Erfahrung der Gesetzmäßigkeit dieser Linien als Daseinsgesetzlichkeit der Figur aufgehoben: Die Figur als phänomenale Existenz nimmt die Bedingungen ihrer Erstellung auf der Zeichenfläche in ihren Existenzvollzug selber auf. Die Tätigkeit des Zeichners geht damit völlig in der Natur des Dargestellten auf - der Betrachter erlebt die Darstellung als eine "andere Natur", nicht als Manifestation der konservierenden Tätigkeit des Zeichners. In der Identität von Betrachterzeit und Bildzeit wird der Betrachter in jedem Moment der Wahrnehmung der Darstellung unmittelbar mit dem Daseinsvollzug der Figur selber konfrontiert. Er erfährt die Figur in der zeitlichen Einheit als wesentlich mit sich verbunden, nicht wie bei Carolsfeld in einem "anderen, gedachten" Zeitpunkt aufgehoben. Daraus resultiert die ungleich größere Ausdrucksintensität der Darstellungen Ingres' im Vergleich zu denen von Carolsfeld. Was dort immer nur als fiktive Möglichkeit vorgestellt wird, ist bei Ingres unmittelbar "reales Dasein". Dieses Dasein aber ist in seinem Wesen die zeitlose Gültigkeit der im Moment gegebenen Haltung der Figur. Die momentane Haltung stellt damit ausdrucksmäßig die Quintessenz der thematischen Bestimmung der Darstellung dar, über die hinaus die Existenz des Knaben nicht gedacht werden kann.

Bei dem folgenden Versuch, die aus der formalen Beziehungssetzung von Figur und Fläche resultierende Verwandlung der Handlungsmomente des Malens in Ausdruckswerte der momentanen Haltung des Knaben zu beschreiben, muß mit der Benennung der einzelnen Handlungsmomente eine sprachliche Konkretisierung derselben vollzogen werden, die ihrer Aufhebung in der Zeitlosigkeit der Haltung widerspricht. Es wäre daher ein Mißverständnis, wollte man die zu nennenden Zeitmomente als in der Darstellung konkret gegebene, einzelne Erfahrungstatsachen einer Zeitenfolge verstehen - etwa in dem Sinn, daß in

der Haltung eine Übergangsform sich folgender Bewegungsvollzüge, also ein sogenannter "fruchtbarer Moment" der Handlung gegeben sei. Damit würde wieder die Vorstellung einer möglichen Realisierbarkeit von Bewegungsvollzügen in die Darstellung hineingetragen, die der Tiefenlosigkeit derselben widerspricht. Der "fruchtbare Moment" ist eine aus den Bewegungsbedingungen der Figur im Realraum gewonnene Vorstellung einer Bewegungsfigur, die zwar zum thematischen Vorwurf einer Darstellung werden kann, deren ursprüngliche Zeithaltigkeit jedoch in der Zeitlosigkeit der formalen Zusammenhänge qualitativ völlig verändert wird.

Der Knabe ist zum linken Bildrand gewendet, die Richtung seines Tuns wird vom hängenden Arm rechts ausgehend zur ausgestreckten Hand und zum vorgesetzten vorderen Fuß links gelesen. Der kurze senkrechte Außenkontur des Unterarmes rechts und die malende Hand links bezeichnen die äußersten Punkte seiner räumlichen Erstreckung, die zwischen ihnen gegebene Distanz übergreift in der Breite der Fläche alle in der Figur gegebenen Bewegungsintentionen. Die formale S-Kurve, in der beide Arme simultan in einer formalen Einheit zusammengefaßt werden, ist die anschauungsmäßige Chiffre eines "Zeitvollzuges", dessen Ausgangswert mit dem hängenden Unterarm rechts gegeben ist und dessen Endwert die malende Hand darstellt. Als formaler Wendepunkt der S-Kurve fängt der Kopf die Richtung des linken Armes auf und entläßt gleichsam aus sich die Aktion des rechten Armes. (Die Haltung wird daher als sichtbare Einheit von Tun und Bewußtsein erfahren - im Unterschied zu Carolsfeld, wo eine solche Einheit zwar als notwendige Entsprechung vom Betrachter angenommen wird, jedoch nicht als eine spezifische ausdrucksstarke Zuordnung von Kopf- und Armhaltung auf der Bildfläche gesehen werden kann.) Die asymmetrische Stellung der Figur in der Zeichnung macht deutlich, daß vom Zeitwert der Stellung des Kopfes aus eine relativ größere Zeitpotenz des Tuns nach vorn als rückwärts vom rechten Bildrand zum Kopf gegeben ist. Infolgedessen erscheint die Haltung des Knaben als eine in die Zukunft offene - sie wird vom Betrachter bedeutungshaft als Anfang des Malens gedeutet, obwohl in der

Zeichnung keine konkreten Hinweise auf das Stadium desselben gegeben sind.

Durch die eigentlich nur als unsichtbare Beziehungsrichtung zu denkende Senkrechte zwischen Handgelenk und Fuß wird eine Trennung zwischen einem Hauptfeld der Figur rechts und einem schmalen Streifen links, in dem sich die Hand befindet, vollzogen. Dies ist ein Kompositionsschema, das sich bei Ingres häufig findet und auf dessen Bedeutung im folgenden Kapitel noch mehrfach eingegangen werden muß. Das Hauptfeld wird durch eine Proportionalität der Maße (Höhe zu Breite = 3:2) als in sich geschlossene Flächengröße betont, dessen Mittelachse durch den Kopf bezeichnet ist.

Innerhalb dieser Flächengröße und bezogen auf die Haltung der Figur ohne die rechte Hand bedeutet die Gleichheit der Distanzen des Kopfes zum rechten Bildrand und zur linken Trennlinie eine Gleichheit der integrierten Zeitpotenzen in Bezug auf das Zeitvolumen der in diesem Hauptfeld zusammengefaßten Motive. Die relative Gleichwertigkeit des zeitlich Vorherigen und des zeitlich Zukünftigen hebt jede intentionale Spannung der im Moment integrierten Bewegungsvollzüge auf. Aus dieser Aufhebung der Spannung der Zeitpotenzen resultiert notwendig immer der Eindruck der Ruhe, auch wenn das Motiv an sich eine thematische Bewegungsintention zeigt, wie sie am Kopf in der Neigung nach vorn gegeben ist. Da auf die Mittelstellung des Kopfes auch die für die Haltung wichtigsten Motive (Knie, Fuß und Hand, Arm und Bein in ihren senkrechten Konturen) bezogen sind, wird die formale Symmetrie der Motive innerhalb des Hauptfeldes zur anschauungsmäßigen Chiffre einer in der Zeithaltigkeit des Hauptfeldes gegebenen Zeitruhe der Figur. Diese Zeitruhe (im Gegensatz zur motivischen Bewegtheit) wird von der malenden Hand in ihrer formalen Außenstellung gleichsam "durchbrochen"; die von ihr ausgeführte Aktion erscheint damit ausdruckschaft als eine einmal gesetzte Tat, mit der die Figur aus ihrer eigentlichen Daseinsruhe austritt. Die Handlung des Malens ist kein beliebiges Tun wie das Schalmeyblasen bei Carolsfeld, sondern ein "Ereignis", das in Bezug zum Dasein der Figur überhaupt steht und aus dem heraus dieses seine Bestimmung erfährt.

Innerhalb der Haltung kommt also jedem Motiv unabhängig von seiner inhaltlich-thematischen Bedeutung eine jeweils andere qualitative Bedeutungswertigkeit in Bezug auf den Existenzvollzug zu, je nachdem, welche Zeitwertigkeit es in seiner formalen Stellung in Bezug zur Bildfläche als dem Vollzugsraum der Existenz hat. Die formale Gliederung der Haltung stellt eine anschauungsmäßige Chiffre des "inneren Sinnes" der Handlung der Figur dar.

Aus den bisherigen Vergleichen ging hervor, daß das wichtigste Gestaltungsprinzip in den Zeichnungen von Ingres die doppelseitige formale Flächenbezogenheit der Linie ist. Gegen die Allgemeingültigkeit dieses Gestaltungsprinzips für alle Darstellungen Ingres' könnte der Einwand erhoben werden, daß in vielen Porträtzeichnungen das Größenverhältnis von Figur und Zeichenfläche ähnlich dem in der Zeichnung von Carolsfeld ist und daß aufgrund der strengen Konturgeschlossenheit der Figur eine direkte Gliederung der umgebenden Fläche durch diese nicht möglich sei. Als ein Beispiel hierfür könnte die Zeichnung der Mme. Legentil⁷⁾ angeführt werden.

In der Tat erscheint die Figur in ihrer geschlossenen Haltung eigentümlich isoliert im Raum der Darstellung. Aber diese räumliche Isolierung im Fehlen raumgreifender Haltungen darf nicht als ein unentschiedenes Verhältnis der formalen Beziehung von Figur und Fläche interpretiert werden. Schon die asymmetrische Stellung der Figur im Bildfeld läßt die Distanzen der Figur zu den Bildrändern als formales Spannungsverhältnis erscheinen. Da durch den linken Kontur des Halses als der einzigen Senkrechten in der Zeichnung die Mittelachse des Bildfeldes angezeigt wird, werden alle anderen Linien in ihren formalen Ort in Bezug zur Mittelachse und zu den Bildrändern, also in Bezug zur Gesamtfläche festgelegt. Indem nun alle Motive der Figur als formale Flächengrößen gebildet sind (hingewiesen sei auf die Trapezfläche des Unterkörpers, das geometrische Vieleck des Oberkörpers, die Ovalfläche des Kopfes), erscheinen die umgebenden Raumschnitte als Restflächen zwischen Bildrand und Figur. Damit

werden die Distanzstrecken der wichtigsten formalen Fixpunkte des Außenkonturs der Figur (Ellbogen, Schulteransatz, Halsansatz) zu den Bildrändern als strukturell in der Fläche gegebene Grenzlinien der Raumausschnittsflächen gelesen, so als ob es möglich sei, von den Konturfixpunkten waagerechte Linien zu ziehen und damit die Fläche in geometrische Felder zu unterteilen.

Daß es sich hierbei nicht um eine willkürliche Konstruktion nicht gegebener formaler Beziehungen handelt, sondern um den legitimen Nachweis einer in der Zeichnung potentiell angelegten Gesetzmäßigkeit, wird an den Porträtzeichnungen mit ausgeführtem Hintergrund deutlich. In diesen werden die in den Zeichnungen ohne Hintergrund nur als latente Formbeziehungen wirksamen Trennlinien der Raumflächen nun durch die Konturlinien des Hintergrundes direkt veranschaulicht.

Diese für Ingres typische Kompositionsverfahren soll am Beispiel der Zeichnung des Comte de Landos ⁸⁾ beschrieben werden. Die den Aufbau der Hintergrundsmotive bezeichnenden Linien gehen jeweils von jenen formalen Fixpunkten des Körperkonturs aus, in denen die einzelnen Richtungsabschnitte desselben zusammentreffen. Sie verbinden die Endpunkte der Richtungsabschnitte mit dem Bildrand und unterteilen damit die Hintergrundfläche in einzelne geometrische Felder. Es ist bezeichnend für die Sehweise Ingres', daß der Körperkontur um dieser formalen Beziehungen willen fast überall in Richtungen geführt ist, die nach Maßgabe einer naturwahren Motivbildung nicht möglich sind. Die zwingende Logik der formalen Beziehungen bewirkt jedoch, daß dem Betrachter die gegenständlich unmögliche Bildung des Konturs selber gar nicht bewußt wird. Nur zu leicht wird daher der aus der Konsequenz der formalen Gliederung resultierende Eindruck der "Richtigkeit" der Darstellung für das Ergebnis einer gegenständlichen Richtigkeit gehalten - ein Beleg dafür, daß die neue Anschauungseinheit der Darstellung vom Betrachter als in sich gültige Wirklichkeit empfunden wird, deren Anspruch, eine wesenhafte Neubestimmung der Naturwirklichkeit zu sein, im Nachvollzug der anschauungslogischen

Beziehungen von formaler Ordnung und Gegenstand unbewußt anerkannt wird. In dem Bemühen, diese im Sehen unbewußt vollzogene Anerkennung nachträglich geistig zu legitimieren, wird dann die Wirklichkeit der Darstellung mit der Wirklichkeit der Natur gleichgesetzt. Daß es sich dabei um ein Mißverständnis handelt, läßt sich bei einer bewußten Analyse jederzeit leicht deutlich machen.

Auch in der Zeichnung des Comte de Landos werden die motivischen Unmöglichkeiten der Konturbildung im unreflektierten, nur aufnehmenden Sehen als solche gar nicht wahrgenommen (die Reflexion stellt ja an sich kein legitimes Mittel zur Erfassung der Darstellung dar, da sie begrifflich in Einzelfaktoren zerlegt, was in der Darstellung eine wesenhafte, nur optisch erfahrbare Einheit ist). Solche Unmöglichkeiten sind: Die Bildung des Hinterkopfkonturs, die Spitze des Mantelüberwurfs links in Höhe der Treppenwange, die Führung des Mantelkonturs links unterhalb des Überwurfs, die Bildung der Stirnlocken rechts, des vorstehenden Tuches vor der Brust, die Konturführung am Ärmel des linken Armes in Höhe der Treppendiagonale. Durch die beiden letztgenannten Umformungen wird die formale Bindung des Körperkonturs an die Flächen der Architektur rechts erreicht. Diese kompositionelle Beziehungsetzung von Figur und Architektur bedeutet weit mehr als ein dekorativ wohlgefälliges Zusammensehen und kann nicht als ausdruckshafte Harmonie von Mensch und Umgebung interpretiert werden. Schon die anschauliche Unmöglichkeit, daß die Figur von ihrer Umgebung räumlich Besitz ergreifen könnte, verbietet eine solche Interpretation. Obwohl die Architektur motive gegenständlich hinter der Figur durchgehen, sind sie als geometrische Flächen optisch am Körperkontur "zu Ende". Die formale Zusammengehörigkeit der Architekturlinien und der Körperlinien als Grenzen gemeinsamer Flächen bewirkt, daß sich beide Bereiche, obwohl motivisch-räumlich getrennt, nicht als durch eine reale Tiefe voneinander geschieden sehen lassen können. Die Tiefenlosigkeit der Darstellung ist so extrem, daß man sich nicht einmal den verdeckten linken Arm als einen Körper vorstellen kann. Auch eine Drehung des Kopfes "im Raum" ist nicht denkbar, denn die formale Bindung desselben an die

"Fläche" des Himmels ist ebenso stark wie die des Oberkörpers an die Architekturflächen. Eine qualitative Anschauungsgleichheit beider Darstellungsbereiche wird schon dadurch erreicht, daß die von der schrägen Treppenbrüstung gegebene Unterteilung der Bildfläche zwei in Größe und Gestalt völlig gleiche Teilflächen hervorruft. (Dreht man eine der Flächen um 180 Grad um den Bildmittelpunkt, gelangen beide Flächen zur Deckung).

Die Figur ist in ihrem formalen Aufbau auf diese Zweiteilung bezogen: Während im unteren Bereich entsprechend der Größendominanz des Körpers gegenüber den Raumausschnitten eine gleichsam aktive Ausbreitung der Flächen von innen nach außen stattfindet, "reagiert" im oberen Bereich der Körperkontur auf die größenmäßige Prädominanz der Raumflächen mit einer konkaven, gleichsam formal passiven Einziehung. Besonders deutlich wird diese formale Beziehungssetzung am Hinterkopf-Schulter-Kontur: Dieser kann mit gleicher Evidenz ebenso als konkave Grenze der Körperflächen wie als konvexe Grenze der Raumflächen gelesen werden.

Die doppelseitige Flächenbezogenheit der Linie kann also als ein für alle Darstellungen Ingres' gleichermaßen grundlegendes Gestaltungsprinzip angesehen werden. Sie stellt das eigentliche schöpferische Agens der Bilderfindung dar. Die mit dieser Gestaltungsweise gesetzte und nur in dieser möglichen "Wirklichkeit" der Darstellung ist daseinsgesetzlich von aller Naturwirklichkeit unterschieden. Als eine spezifische Form der Weltaneignung gelangt in ihr zur sinnlichen Existenz, was jenseits aller konkreten Materialität und aller rationalen Erkenntnis vom Menschen unbewußt als eine eigentliche wesenhafte Wirklichkeit der Welt vorgestellt wird.

Alle Ausdruckswerte der Darstellungen Ingres' ergeben sich notwendig aus der Erfahrung des Gegenständlichen in der besonderen Gesetzmäßigkeit der Flächengliederung. Die Linie selber hat niemals formalen Eigenwert, auch wenn sie gleichmäßig geschwungen verläuft. Auf diese formale Unselbstwer-

tigkeit der Linie als Grenze von Flächen hat bereits Zeitler hingewiesen⁹⁾ - jedoch nicht das gerade entscheidende Moment der doppelseitigen Bezogenheit derselben berücksichtigt. In der Durchgliederung der Bildfläche gibt es bei Ingres keine Scheidung zwischen formal bestimmten und formal unbestimmten Flächen - an jeder Linie läßt sich die Bildfläche in der Vorstellung in einander ergänzende, formwertige Teilflächen zerlegen.

Der in der Literatur über Ingres immer wieder verwendete Begriff der Arabeske ist daher zur Charakterisierung der Linienführung völlig ungeeignet, ja, in seiner inhaltlichen Bedeutung falsch. Mit ihm wird die Vorstellung einer ornamental bewegten, ausdruckschaft selbstwertigen Linie verbunden - wie denn das Wort Arabeske häufig als Synonym für Ornament verwendet wird. Aber abgesehen davon, daß in den meisten Zeichnungen und Bildern Ingres' geschwungene Linien überhaupt nicht oder nur partiell auftreten, so hat auch die geschwungene Linie niemals ornamentalen Charakter. Es macht ja gerade das Wesen der Ornamentfigur aus, daß die Flächen zwischen ihren Linien formal unselbstwertig bleiben und als "unter" der Figur durchgehender Grund gesehen werden, von dem sich die Figur ablösen läßt - weshalb jede gezeichnete Ornamentfigur ohne Veränderung ihrer Gestalt in verschiedene Materialien (etwa in Metall an Gittertüren) ausgeführt werden kann. Auf die Unzulässigkeit des Begriffs der Arabeske für eine Charakterisierung der Linienführung Ingres' muß deswegen nachdrücklich hingewiesen werden, weil dieser Begriff stets als direkte oder indirekte Begründung für eine Reihe von Urteilen angeführt worden ist, die bis heute die allgemeine Vorstellung von Ingres bestimmen.

So wird mit dem Hinweis auf die Arabeske häufig die Ansicht vertreten, daß in den Werken Ingres' die Erscheinung des menschlichen Körpers, besonders der nackten weiblichen Figur, von ausdruckshafter Idealität und Harmonie geprägt sei. Daß weder die Linie selber noch die allgemeine formale Gliederung eine Idealisierung der Figur ermöglichen, hat sich in

den bisherigen Vergleichen, besonders mit Schadow, bereits gezeigt. Da die Erscheinungsweise der Figur unmittelbar mit den Gestaltungsprinzipien festgelegt ist und diese vom Künstler in der Regel intuitiv, nicht bewußt konstruierend, ausgeführt werden (sie sind ja Manifestationen einer gegebenen Begabung, nicht eines erlernten Wissens), so sind auch die Ausdrucksmöglichkeiten der Darstellung vom Künstler nicht bewußt "manipulierbar". (Jede derartige Manipulation führt notwendig zum Kitsch) Aus den literarischen Zeugnissen der Begeisterung Ingres' für alle von ihm in ihrem Wesen für idealisch gehaltene Kunst darf nicht geschlossen werden, daß damit auch in seinen Werken eine irgendwie verwandte Idealität gegeben sein müsse.

Damit wird auch die Frage nach den kunstgeschichtlichen Prämissen zum Werk Ingres' neu aufgeworfen. Aus der Feststellung der vermeintlichen ornamentalen Selbstwertigkeit der Linie ist immer wieder auf eine Vorbildlichkeit von Werken mit "ähnlicher" Linienführung geschlossen worden - der griechischen Vasenmalerei, der italienischen Primitiven, der französischen Gotik, der Werke Botticellis, der italienischen Manieristen, der Schule von Fontainebleau - aus der vermeintlichen Idealität auf eine fast sklavische Abhängigkeit von Raffael. Die Bedeutungsrelevanz der erstgenannten Werkgruppen als prägende Vorbilder für den Stilcharakter der Werke Ingres' wird mit der Erkenntnis der Unzulänglichkeit des Begriffes der Arabeske sehr in Frage gestellt - die der Manieristen muß unter anderen Gesichtspunkten betrachtet werden als bisher. Das Verhältnis Ingres' zu Raffael neu zu bestimmen, soll im übernächsten Kapitel ansatzweise versucht werden. Untersucht man es unvoreingenommen, ohne vorherige Postulierung einer in den Darstellungen prinzipiell feststellbaren Nähe zu einer Ausdrucksidealität raffaellischer Prägung, so stellt es sich unter ganz neuen Aspekten dar.

Mit der Konstatierung einer starken Abhängigkeit von Raffael und einer Vielzahl von Vorbildern und der Bewertung der Ausdrucksdimensionen vieler Bilder als einer antiquierten Idealität ergab sich notwendig eine Bestimmung Ingres' als Klassizisten par excellence. Versteht man unter Klassizismus ein dogmatisch sich gebendes Bemühen um Wiederbelebung für klassisch gehaltene Werte der Vergangenheit, so kann Ingres wohl in seiner geistigen Haltung (die sich unter anderem in der Themenwahl einiger Bilder äußert) als Klassizist bezeichnet werden. Bezieht man diesen Begriff jedoch auf den künstlerischen Charakter der Werke selber, so erweist er sich für Ingres als unangemessen. Denn für die Feststellung einer klassizistischen Stilhaltung kann nicht die nachweisbare Zahl von Motiventlehnungen aus Werken "klassischer" Kunst maßgebend sein (dann wäre selbst Rubens ein Klassizist), sondern ob das Werk in wesentlichen Momenten seiner Gestaltung von dem Stilcharakter der klassischen Vorbilder abhängig ist. Für Ingres aber hat es sich gezeigt, daß ein Widerspruch zwischen Anspruch und Darstellungsform nicht feststellbar ist (wie etwa bei Carolsfeld, dessen Bemühen um eine "schönheitliche" Figurerdarstellung ihn weit eher als Klassizist ausweist) und das alle in der Darstellung gegebenen Ausdruckswerte unmittelbares "Eigentum" der spezifischen Gestaltungsprinzipien sind. Die aus dem für Ingres allein geltenden Prinzip der doppelseitigen Formwertigkeit der Linie als Grenze geometrischer Flächen resultierende bildimmanente Wirklichkeit stellt eine in sich völlig stimmige Einheit dar, die in keiner Weise als Produkt einer Vermischung verschiedener Gestaltungsprinzipien oder als bewußt idealisierende Manipulation der Erscheinungsweise der Figur verstanden werden kann. Die mit dieser Autonomie der Gestaltung gegebene Kraft der völligen Assimilation übernommener Bildgedanken zeigt sich schon darin, daß bis heute die eigentlichen Vorbilder für eine Reihe der wichtigsten Kompositionen Ingres' nicht entdeckt worden sind.

II. Kapitel: Die Gemälde

Nachdem im vorangegangenen Kapitel die wichtigsten Gestaltungsprinzipien und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Erscheinungsweise der Figur in der Zeichnung dargelegt wurden, gilt es nun zu fragen, wie sich diese in den Gemälden darstellen. Dabei muß berücksichtigt werden, daß im Gemälde zu der Linie noch die Farbe als weiteres Gestaltungselement hinzutritt. Durch sie wird der Eindruck einer scheinbaren Tastbarkeit der Motivflächen gesteigert, die Vorstellung eines qualitativen Unterschiedes von festem Körper und Raum wachgerufen, so daß nun die optische Einbindung der Motiv- und Raumflächen in eine übergreifende Bildflächenteilung ungleich schwieriger wird. Zahlreiche Zeichnungen Ingres', auch viele Studienblätter, lassen sich nicht als Gemälde ausführen, weil eine formale Bewältigung ihrer Thematik nur in der Zurückführung der Gegenstandserscheinung auf die reine Umrißlinie möglich ist. Da durch die doppelseitige Flächenbezogenheit der Konturen das Motiv immer auf einen ihm zugehörigen Raum bezogen ist, stellt jede Zeichnung eine in sich geschlossene Anschauungseinheit dar, die der Farbe nicht bedarf. Wird der "abstrakte" Raum der Zeichnung im Gemälde gegenständlich konkretisiert, kann die in der Zeichnung gegebene formale Beziehung von Raum- und Motivfläche aufgehoben werden. Damit erfahren die Möglichkeiten des Darstellbaren im Sinne der künstlerisch gestaltenden Bewältigung der Thematik im Gemälde eine starke Einschränkung. Dazu gehören vor allem alle Motive, die eine starke Raumassoziation auslösen, weil sich ihre diagonal in die Tiefe gerichteten Oberflächen nur schwer auch als flächenparallele geometrische Figuren sehen lassen.

Damit soll jedoch nicht gesagt werden, daß die Zeichnungen Ingres' grundsätzlich eine "bessere" Lösung der Thematik bieten als die Gemälde. Denn es läßt sich zeigen, daß jener Gegensatz zwischen der körperlich-plastischen Geschlossenheit des Gegenstandes im Raum und der anschaulichen Gleichsetzung von Raumfläche und Gegenstandsfläche in der formalen Gestaltung in diese selber hineingenommen und

damit letztlich zu einem der konstituierenden Elemente der künstlerischen Aussage wird - auch in der Zeichnung. Zwar kann im Gemälde durch das Hinzutreten der Farbe eher als in der Zeichnung der erscheinungsqualitative Gegensatz so stark werden, daß eine Lösung nicht mehr möglich ist - dort jedoch, wo sie gelingt, macht gerade die anschaulich in sie hineingenommene Spannung des Gegensätzlichen die Bedeutung des Bildes aus.

Die nachfolgenden Untersuchungen sollen dieses hier ange-deutete Phänomen, welches das Wesen der Kunst Ingres' aus-macht, an einzelnen Bildern aufzeigen. Damit wird jedoch nicht der Anspruch verbunden, eine Deutung des Gesamtschaf-fens zu geben - dies ist im Rahmen dieser Arbeit nicht mög-lich. Die Auswahl der Gemälde wurde jedoch so getroffen, daß repräsentative Gestaltungsbeispiele der von Ingres be-vorzugten Themen, dem Porträt, dem Akt, der Historie, be-sprochen werden. Damit ist die Gewähr für eine gewisse All-gemeingültigkeit der Ergebnisse im Bezug auf das Gesamt-schaffen Ingres' gegeben - um so mehr als es in seinem Werk keine eigentliche künstlerische Entwicklung gegeben hat, wenn man von den vor 1805 entstandenen Werken absieht. Schon in den Porträts der Familie Rivière von 1805 sind alle das weitere Schaffen bis zum Lebensende bestimmenden Gestaltungsmomente konsequent zur Anwendung gebracht.

Es soll zuerst ein Porträt von Ingres (Baronin von Roth-schild¹⁰⁾) mit zwei Gemälden verglichen werden, deren Ge-staltung jeweils von einem der beiden Anschauungselemente bestimmt wird, die Ingres in seinem Bilde zu einer Einheit des Gegensätzlichen zusammenfaßt. (Degas, Bildnis der Mme. de Gas,¹¹⁾ - Joshua Reynolds, Bildnis der Nelly O'Brien,¹²⁾). Ob die Bilder in der Erfindung voneinander abhängig sind, kann nicht definitiv entschieden werden. Daß sich Degas von Ingres anregen ließ, ist bekannt und auch in diesem Fall nicht ausgeschlossen. Der Einfluß der englischen Porträtis-ten des 18. Jahrhunderts auf David und Ingres ist, soweit feststellbar, noch nicht untersucht worden, jedoch beleg-bar.)

Zwischen dem Porträt von Degas und dem von Ingres besteht eine allgemeine Verwandtschaft in der formalen Gliederung (auf die Unterschiede wird später einzugehen sein). In beiden Bildern sind sowohl die einzelnen Motivbereiche der Figur (Rock, Oberkörper mit Armen, Kopf) wie auch die Bereiche des Hintergrundes als Flächen aufgefaßt, deren Grenzen als Teilungslinien der Bildfläche gesehen werden. Keine der Einzelflächen (mit Ausnahme der Oberkörperfläche der Mme. de Gas) erscheint als formal selbständige Flächengröße, sondern als unselbständiger Teil einer übergreifenden Bildflächenteilung. Die formale Gliederung des Bildes kann nicht als Ergebnis einer additiven Zuordnung selbständiger Einzelflächen beschrieben werden; sie stellt vielmehr eine Teilungseinheit dar, die unmittelbar primärwertig aus der Bildfläche hervorzugehen scheint. Diese gewinnt damit die Bedeutung einer der Erscheinung der Raum- und Gegenstandsbereiche vorgegebenen optischen Bezugseinheit derselben. Obwohl sie bei der Betrachtung des Bildes als solche gar nicht wahrgenommen wird, ist sie dennoch diejenige Anschauungskategorie, welche für den Betrachter die Modalität der sich im Bilde konstituierenden Wirklichkeit ist. Damit verliert der Gegenstand jene qualitative Selbstbestimmtheit seiner Erscheinung, wie sie ihm in der Realität auf Grund der Geschlossenheit seiner materiellen Form zu eigen ist. Die Figur, obwohl thematisch das Zentrum des Bildes, stellt nicht aus sich heraus die Bildordnung her (wie bei Reynolds), sondern erscheint ebenso als unselbständiger Teil einer übergeordneten Seinswirklichkeit wie der Raum. Die Einbindung der Motiv- und Raumflächen in einem bildflächen-parallelen Ordnungszusammenhang läßt die Vorstellung in die Tiefe des Raumes sich erstreckender Wölbungsflächen nicht zu.

Entsprechend wird im Bilde von Degas der Körper völlig unplastisch gegeben und damit in seiner Erscheinung der tiefelosen übergreifenden Bildflächenteilung eingebunden. Bezeichnend für diese Körperauffassung ist die Gleichartigkeit in der Farbgebung von Figur und Hintergrund: Die stoffliche Unterscheidung der beiden Darstellungsbereiche beruht auf der Differenzierung eines gleichen Grautones, dessen

hellster Wert im Kissen und dessen dunkelster Wert im Haar erscheint. Die Figur ist nicht nur bildformal ein sekundäres Teilfeld der primären Bildflächenteilung, sondern auch in ihrer körperlichen Erscheinung völlig dem tiefelosen Raum des Bildes eingebunden.

Dies ist jedoch im Bilde von Ingres nicht der Fall. Es muß hier daran erinnert werden, daß die Konturlinie bei Ingres nicht nur die formale Funktion einer Beziehungssetzung von Raum- und Körperfläche hat, sondern daß sie als Grenze der geometrischen Flächenwerte der Motive zugleich teilhat an der durch diese geleisteten Versinnlichung der plastischen, aber nicht mehr tiefenräumlich nachvollziehbaren Formen. Im Unterschied zu der Linienführung bei Degas ist der Kontur im Porträt von Ingres sehr viel entschiedener in seiner Bewegung auf eine geometrische Grundform bezogen. So sind die beiden Außenkonturen des Rockes als Bogenlinien gebildet, die von ihnen umschlossenen Flächen werden als Kreissegmente gesehen. Ähnliches ist bei den Konturen der Schultern und des Kopfes festzustellen. Die Gegenüberstellung mit Degas läßt deutlich werden, wie sehr auf diese Weise bei Ingres der Eindruck einer starken Plastizität der Motive hervorgerufen wird.

Diese Betonung der Plastizität des Körpers ist auch im Porträt von Reynolds festzustellen. In beiden Bildern spiegelt sich in der konzentrischen Bezogenheit der Außenkonturen auf die Binnenformen des Körpers das Sich-Zusammenschließen der plastischen Formen im Raum - man glaubt, das Gewicht des Körpers zu spüren. (Vergl. dagegen die "Schwereelosigkeit" der Figur bei Degas!). Verschieden ist jedoch der Aspekt, unter dem die Plastizität des Körpers gestaltet wird. Während Ingres die Tiefenerstreckung nahezu aufhebt, indem er die Konturen zu Flächen zusammenfaßt (weshalb diese Konturen keine motivischen Raumrichtungen bezeichnen dürfen), geht Reynolds von den Raumrichtungen der Motive aus und bezieht diese im Aufbau der Figur aufeinander. Die räumliche Tiefenentwicklung setzt am unteren Bildrand in der aus-gegrenzten mittleren Rockfläche ein, deren Konturen den Blick

bis zum Knie leiten. In den seitlich angrenzenden Rockflächen führen rechts mehrere richtungsmäßig aufeinander bezogene Faltenlinien in die Tiefe bis zu den gestreiften Falten des Überrocks; links übernehmen die gleiche Funktion die Nahtlinien des gesteppten Rockes. Die Linien des Überrocks leiten zu den Armen über - die Tiefendistanz zwischen den Armen und dem Knie wird durch mehrere Querfalten aufgezeigt. Der Oberkörper stellt die tiefste Raumschicht dar und wird als Entsprechung zur vorderen Rockfläche gesehen. (Beide liegen räumlich parallel und zeigen verwandte Flächenformen.) Oberkörper und Kopf werden räumlich vom Hut überfangen. Da der Bogen der vorderen Hutkrempe die formale Richtung der Arme wiederholt, werden die hintere Grenze der Tiefenzone des Unterkörpers und die vordere Grenze (Hutkrempe) der Tiefenzone des Oberkörpers aufeinander bezogen und beide Tiefenzonen in einer kontinuierlichen Tiefenentwicklung zusammengefaßt.

Diese Tiefenentwicklung wird in ihren wichtigsten Stationen zugleich als eine Entfaltung des Körpers in den Dimensionen der Höhe und der Breite interpretiert: Da die seitlichen Konturen des Rockes in den unteren Bildecken enden, stellt die untere Bildgrenze das Maß der größten Breitenausdehnung der Figur dar. Im vertikalen Aufbau der Figur folgen in jeweils gleichem Flächenabstand die Arme und die vordere Hutkrempe. Damit werden diese als richtungsparallel zur unteren Bildgrenze gesehen und diese dreifache Folge der Waagerechten (Unterer Bildrand, Arme, Hutkrempe) als dreifache Akzentuierung der Breitenausdehnung der Figur. Die Beziehung aller Konturlinien zur Mittelachse und der steile Anstieg der Außenkonturen geben der Haltung den Charakter eines Sich-Aufrichtens im Raum - ganz im Gegensatz zu der eigentümlich zusammengesunkenen Haltung der Figur im Bild von Ingres. Indem Reynolds die Figur auf die grundsätzlichen Beziehungsrichtungen der Motive in den Dimensionen der Höhe, Breite und Tiefe zurückführt, interpretiert er das Wesen ihrer körperlichen Existenz als aktive Durchdringung des Raumes mittels der Richtungspotenz der plastischen Formen. Im Vergleich mit Reynolds wird leichter er-

kennbar, wie extrem tiefenlos die Figur bei Ingres ist, trotz der Plastizität der Formen. Weder zwischen dem Knie und den seitlichen Rockflächen noch zwischen den Spitzen der Ärmel und den Rockflächen ist eine Raumdistanz wahrnehmbar. Auch der freistehende linke Unterarm ist nicht "räumlich umgreifbar" - wäre dies der Fall, würde man sofort bemerken, daß er im Verhältnis zum Oberkörper zu breit ist und daß fast die ganze linke Oberkörperfläche außer der Schulter fehlt. Und obwohl sich die Figur mit dem Oberkörper vorneigt, kann doch keine reale Raumtiefe zwischen Kopf und Wand nachvollzogen werden.

Natürlich darf nicht übersehen werden, daß auch bei Reynolds die motivisch aufgezeigte Raumtiefe der Figur nicht in der Vorstellung "tastend mit der Hand" nachvollzogen werden kann. Denn die räumlichen Entsprechungen der Richtungen der Konturen ergeben immer zugleich auch formale Beziehungen auf der Bildfläche, entweder als symmetrische Verdoppelung um eine Mittelachse (der Konturen des Körpers, der Gesichtsfläche, des Halsausschnitts, der Rockfläche) oder als einfache Parallelität (Arme = Hutkrempe, Kette = Kinnkontur). Die Linien werden also trotz ihrer verschiedenen räumlichen Richtungen in einer Sehebene zusammengesehen. Besonders deutlich zeigt sich dies auch in der Gestaltung der rechten Rockfläche: Jede Faltenlinie findet eine räumliche und zugleich flächenformale Entsprechung in einer entweder parallel oder in einem Winkel zu ihr geführten zweiten Linie; alle zusammen ergeben auf der Bildfläche ein abstraktes Linienmuster. Daß trotzdem die verschiedenen räumlichen Richtungen der Linien nachvollzogen werden können, liegt daran, daß sie nicht als Grenzen formaler Flächen gesehen werden wie bei Ingres. Die zwischen ihnen liegenden Flächenspatien bleiben formal unbestimmt, an ihnen kann der Blick in die Tiefe gleiten, ohne daß dies als ein Widerspruch zu der formalen Bindung der Linien an die Sehebene empfunden wird. Erreicht der Blick in der Tiefe die hintere Grenzlinie der Fläche, so wird durch die formale Richtungskorrespondenz dieser Linie zur räumlich vorderen der Blick wieder an die Sehebene gebunden und damit die zwischen den Linien an der

Fläche gelesene motivische Tiefe als reale Tiefenerstreckung unvollziehbar. Für diese Entziehung der Figur aus dem Erfahrungsbereich realer Tastbarkeit ist besonders wichtig die spiegelbildliche, symmetrisch den Armen zugeordnete Wiederholung verwandter Flächen im hellen Halsausschnitt und in der mittleren vorderen Rockfläche (Es kann z.B. nicht vorgestellt werden, daß die Figur ihren Arm zum Knie ausstreckt).

Entsprechend beruht auch die Komposition des ganzen Bildes nicht auf einer Unterteilung der Bildfläche in Einzelflächen, sondern auf einer Beziehungssetzung der Richtungen der Figur zu den Bildrändern (die Mittelachse zu den seitlichen Bildrändern, Hutkrempe und Arme zum oberen und unteren Bildrand). Da also die Raumausschnitte keine formale Flächenwertigkeit zeigen, bleiben auch sie offen für das Eindringen des Blickes in die Tiefe. Der körperlichen Geschlossenheit der Figur, der raumgreifenden Richtungspotenz ihrer plastischen Formen entspricht ein Raum, der die räumliche Entwicklung der Figur in die Tiefe zuläßt, der also die Figur "in sich hineinnimmt". So entsteht bei Reynolds eine Anschauungseinheit von Raum und Figur, die im direkten Gegensatz zur Raum-Figur-Einheit bei Degas steht. Während Degas in der übergreifenden Bildflächenteilung diese Einheit dadurch erreicht, daß er der Figur die Eigenwertigkeit der körperlichen Existenz als in sich ruhender plastischer Form nimmt und ihre Erscheinung dem tiefenlosen Raum angleicht, gewinnt Reynolds die Einheit von Raum und plastisch-selbstwertiger Figur durch den "Verzicht" auf eine übergreifende Bildflächengliederung.

Versteht man diese beiden Bildlösungen als symptomatische Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb einer kunstgeschichtlichen Entwicklung von der spätbarocken Bildform (Reynolds) zu der neuen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Degas), so wird deutlich, daß Ingres eine entscheidende Übergangsphase repräsentiert: Einerseits ist bei ihm nicht mehr jene Raum-Körper-Einheit des spätbarocken Bildes gegeben, in der die plastische Selbstwertigkeit des Körpers der unbedingte Primärwert aller Gestaltung ist, andererseits

aber noch nicht die völlige Aufhebung dieser Selbstwertigkeit der Figur als plastischer Körper anstrebt, wie sie als Konsequenz der übergreifenden Bildflächengliederung von Degas vollzogen wird. Wodurch es Ingres möglich ist, diese beiden verschiedenen Positionen in seinen Bildern zu einer Einheit zusammenzufassen, wurde bereits gezeigt: Eben dadurch, daß die Konturlinien zugleich die optische Bindung der Motivflächen an die "tiefelosen" Raumflächen und die Versinnlichung der plastischen Form leisten. Der Gegensatz von übergreifender, die Figur als unselbständige, tiefenlose Erscheinung im Bildraum ausweisende Bildflächengliederung und der selbstwertigen Plastizität der Figur wird bei Ingres in die Anschauungseinheit des Bildes hineingenommen, nicht aber an sich aufgehoben. Daß er als das bestimmende Ausdruckselement der Darstellung erlebt wird, zeigt der Vergleich mit den Bildern von Degas und Reynolds. Diesen ist eines gemeinsam: Dadurch, daß Figur und Raum jeweils als einander in ihrer Erscheinungsform entsprechende, sich gegenseitig qualitativ bedingende Phänomene gesehen werden, entsteht vor beiden Bildern der Eindruck einer in sich ausgeglichenen, gelösten Existenz - beiden Figuren erscheint, unabhängig vom Moment der räumlichen Situation, eine wesenhafte innere Selbstverständlichkeit ihrer Daseinsform gegeben zu sein. Im Gegensatz dazu wird in der Darstellung von Ingres eine fortdauernde Spannung spürbar, die aber nicht als künstlerisch unbewältigte Problematik, sondern als das eigentliche Wesen der Bildaussage verstanden wird. Sie äußert sich schon im Gesamteindruck in dem starken Kontrast zwischen der scharfen, klaren Beleuchtung der Figur und der Dunkelheit der umgebenden Raumflächen (der keineswegs als eine "naturmögliche" Lichtsituation interpretiert werden kann) - vor allem aber in der Haltung der Figur selber, die ausdruckshaft zugleich starr und bewegt erscheint. Daraus resultiert eine Doppeldeutigkeit des Verhaltens, die immer wieder im negativen Sinn als Ergebnis der in sich widersprüchlichen Gestaltungsweise des "Klassizisten" gedeutet wird. Eine solche Interpretation übersieht, daß eine "eindeutige" Erscheinungsweise des Dargestellten im Sinne einer optisch-qualitativen Kongruenz von Raum und Figur in den

Bildern von Ingres nicht möglich ist, sondern daß in ihnen das Dargestellte selber bereits als ein in seinem Wesen ambivalentes, von Gegensätzen bestimmtes Sein interpretiert wird. (Was nichts mit der Gestaltungsproblematik des Klassizismus zu tun hat.) Jeder Versuch, diese Ambivalenz der Erscheinung näher zu bestimmen, muß also von dem Gegensatz zwischen der Selbstbestimmtheit der Figur als plastischem Körper und der übergreifenden Bildflächenteilung ausgehen; also von der Frage, welche spezifischen Erscheinungsqualitäten die Figur und welche der Raum gewinnen.

Für die Figur gelten folgende Bestimmungen: Bei der Analyse der Zeichnungen ergab sich, daß die Festlegung aller Konturen in den geometrischen Flächenformen zur Anschauungsschiffre einer höchsten Momentaneität der Bilderschei-
nung wird, da die geringste Änderung der Haltung die Flächen zerstören würde. Diesen Anschauungswert der Momentaneität zeigt auch das Bild von Degas. Im Unterschied zu diesem wird aber die Momentaneität bei Ingres als eine Zeitbestimmung der Gegenwart plastischer Formen erfahren. Das Bild übermittelt die Vorstellung eines in höchster zeitlicher Aktualität gegenwärtigen plastischen Körpers. Dem entspricht die scharfe Beleuchtung, die präzise Detailwiedergabe und die genaue Differenzierung der Stofflichkeit der Oberflächen. Die oft gerügte Pedanterie Ingres' in der Ausführung der Gemälde bezüglich der gegenständlichen Details ist also keineswegs als ein unkünstlerisches Bemühen um möglichste Naturtreue zu verstehen, sondern als eine aus den Gestaltungsbedingungen sich ergebende Konsequenz zur Aktualisierung der bildzeitlichen Momentaneität, die ein künstlerischer Anschauungswert der Darstellung ist.

Für eine nähere Bestimmung der Erscheinungsqualität dieses Bildraumes ist wiederum ein Vergleich mit Reynolds aufschlußreich. Für das Bild von Reynolds war festgestellt worden, daß die Raumausschnitte formal unbestimmt und damit "offen" für die Tiefenentwicklung der Figur bleiben. Die in der Haltung derselben aufgewiesenen Raumrichtungen werden als formale Richtungen mit den Bildgrenzen zusammen-
gesehen, die Horizontalen mit dem oberen und unteren Bild-

rand, die Mittelachse der Figur mit den seitlichen Bildrändern. Diese Beziehungssetzung bewirkt, daß die Bildränder ebenso als räumliche Grenzsetzungen des Bildraumes wirken, wie die Richtungen der Figur immer zugleich die Grenzwerte ihrer räumlichen Entwicklung darstellen. Indem z.B. die Mittelsenkrechte der Figur, die alle Raumschichten ihrer Haltung zusammenfaßt, immer im Zusammenhang mit den seitlichen Bildrändern gesehen wird, wird auf diese auch die Anschauungsqualität derselben übertragen: So wie die Mittellinie das formale Richtungsäquivalent für eine die Figur senkrecht in die Tiefe durchschneidende Halbierungsachse ist, ebenso erscheinen die seitlichen Bildränder als vordere Abschlußlinien parallel zu der Tiefenrichtung der Figur in den Raum hineinreichender "Raumgrenzen". Die obere Bildgrenze wird als vorderer Abschluß einer Raumgrenze gesehen, die parallel zur Tiefenrichtung des Hutes den Bildraum in die Tiefe abschließt. Es muß betont werden, daß es sich hierbei um eine optische Bestimmtheit des Bildraumes handelt, die von seiner motivischen Bestimmtheit unabhängig ist. Obwohl der Bildraum motivisch einen Ausschnitt darstellt, wird er doch als eine in sich geschlossene Einheit gesehen, die entsprechend zur körperhaften, plastischen Geschlossenheit der Figur eine verwandte "körperhafte" Größe darstellt. Die systematische Ausrichtung der Figur in den Dimensionen der Höhe, Breite und Tiefe interpretiert den Bildausschnitt als geschlossenen Bühnenraum, der gleichsam als Negativform zur Positivform des Körpers erscheint.

In dieser Geschlossenheit unterscheidet sich der Bildraum bei Reynolds wesentlich von der Erscheinung des Raumes in den Bildern von Ingres und Degas. Bei diesen wirkt der Raum, unabhängig von seinem Ausschnittscharakter, an sich unabgeschlossen, wie grenzenlos. Paradoxerweise beruht seine erscheinungsqualitative Offenheit auf der Festlegung der Raumausschnitte als Teilflächen des Bildfeldes. Die Gegenüberstellung mit Reynolds läßt deutlich werden, wie die formale Konsistenz der Raumflächen eine Bindung derselben an eine Sehebene bewirkt, die der Blick nicht in die Tiefe

zu durchbrechen vermag. Nur von den Bildern von Ingres und Degas läßt sich sagen, daß hier der Blick auf die Bildfläche als einer geschlossenen optischen Ebene, in der sich die Darstellung entwickelt, "auftrifft". Während im Bilde von Reynolds der Blick ohne Widerstand in die Tiefe des Bildraumes geleitet und dort im Beziehungszentrum der Dimensionen "festgehalten" wird, wird er hier immer von neuem auf den einzelnen Teilflächen des Bildes entlanggeführt. Der Raum wird damit nicht als eine in sich ruhende, gestalthafte Einheit wie bei Reynolds erfahren, sondern nach Maßgabe seiner Bindung an die Sehebene als immer neu sich vollziehender Vorgang der kontinuierlichen Ausbreitung nach allen Seiten. Aufgrund der Richtungswertigkeit der Flächen gewinnt er einen Bewegungscharakter, der ihn als ein aktiv handelndes, von der Figur unabhängiges Sein erscheinen läßt. Im Bild von Reynolds hat der Raum als in sich geschlossenen Hohlform die quasi "dienende" Funktion, der dreidimensionalen Entwicklung des Körpers den notwendigen Spielraum zu geben. Er wird durch die Figur "beherrscht" und tritt nur soweit in Erscheinung, als es für diese Entwicklung notwendig ist.

Dagegen ist sowohl bei Ingres wie auch bei Degas der Raumschnitt größer genommen, als zur Darstellung der Figur eigentlich notwendig. Bei Degas entsteht mit der Betonung der Horizontalen der Eindruck, als ob der Raum an der Figur "vorbeigleitet", bei Ingres mit der Betonung der Senkrechten der Eindruck, als ob sich der Raum "von oben herabsenkt".

Natürlich ergibt sich damit auch ein anderes Verhältnis der Figur zum Raum als im Bilde von Reynolds. Dort wirkt die Figur als Zentrum des Raumes, dessen Dimensionsrichtungen sie in sich zusammenführt. Die Haltung stellt gleichsam den Akt einer Besitzergreifung des Raumes dar, zu der die Figur kraft der raumaktiven Richtungswertigkeit ihrer plastischen Körperlichkeit befähigt ist. Ihre Haltung gewinnt, trotz ihrer motivischen Ruhe, den Charakter eines aktiven Tuns, mit dem die Figur den Raum als Medium ihrer Existenz ergreift. Die Haltung hat bei aller Lässigkeit des Verhal-

tens einen ausgesprochen willensbetonten Charakter (vergleiche dagegen Ingres und Degas!) und wirkt als Ausdruck der seelischen Spannkraft der Persönlichkeit. Entsprechend wird auch die Geschlossenheit und in sich zentrierte Richtungsgliederung der Haltung als Spiegelung eines In-Sich-Gegründet-Seins der Persönlichkeit erfahren. Und so wie die Figur in ihrer Haltung die Richtungen des Raumes aufnimmt und auf sich zu beziehen vermag, ebenso scheint sie aus der Selbstbestimmtheit ihrer seelischen Existenz heraus die Kraft zu freier Kommunikation mit ihrer Umwelt zu gewinnen (In bezeichnendem Gegensatz zu den Figuren von Ingres und Degas). Dem entspricht es, daß sie in gelöster Selbstverständlichkeit über die durch sie gesetzte Raumdistanz hinweg den Betrachter anblickt, ohne dabei aus der Geschlossenheit ihrer seelischen Existenz heraustreten zu müssen.

Während also im Bilde von Reynolds die Figur in ihrer Haltung eine besondere Erscheinungsaktivität zeigt, zu der sich der Raum als Medium ihrer Entfaltung wirkungsneutral verhält, wird dieses Verhältnis in den Bildern von Ingres und Degas umgekehrt: Hier gewinnt der Raum in seiner Richtungswertigkeit als formale Fläche eine eigene Erscheinungsaktivität, zu der sich die Figur passiv verhält. Da sie in der Tiefenlosigkeit ihrer Erscheinung außerstande ist, den Raum als ein ihr zugeordnetes Raumvolumen zu bestimmen, wirken ihre Haltung und ihre Bewegungen nicht als aktives Sich-in-Beziehung-Setzen zum Raum und seinen Richtungen, sondern als ein passives Eingebundensein in denselben. Daher ist allen Figuren in den Bildern von Ingres und Degas, unabhängig von ihrem Tun, immer der Ausdruck zu eigen, daß sie dem Raum als einem nicht verwandelbaren, vorgegebenem Sein existentiell preisgegeben sind. Dieser gewinnt damit eine völlig andere Sinnbedeutung für den Existenzvollzug der Figur als bei Reynolds. Dort wird durch die Mittelstellung der Figur und durch die raumgreifende Richtungswertigkeit ihrer Haltung die Figur zum Bildraum in ein Verhältnis gesetzt, das als bedeutungshaft absolut im Bezug zu

ihrem Daseinsvollzug erscheint. Die Parklandschaft wird nicht lediglich nur als ein beliebiger Ausschnitt aus einem konkreten Landschaftsraum verstanden, sondern vielmehr als Vergegenwärtigung des ideellen Lebensraumes der Figur, in dem sich ihre geistig-seelische Existenz vollzieht. So kann die angedeutete Verwilderung der Parklandschaft zum Ausdrucksäquivalent für eine Lebenseinstellung der Dargestellten werden, die vor allem auf die Bewahrung einer individuellen Freiheit gegenüber jeder Konventionalität des Verhaltens gerichtet ist. Der von Pflanzen überwucherte Stein verweist auf die Rolle, die die Dimension der Vergangenheit im Bewußtsein der Dargestellten spielt und in welches Verhältnis sie das Vergangene zu ihrer Gegenwart setzt. Solche Motive treten bei Reynolds gleichsam an die Stelle der alten Pathosformeln von Säule und Vorhang im hochbarocken Porträt.

In den Bildern von Ingres und Degas wird das Verhältnis von Figur und Bildraum durch die Einbindung beider Darstellungsbereiche in die übergreifende Bildflächengliederung bestimmt. Diese stellt eine gemeinsame Bezugsebene von Raum- und Motivfläche her, bei deren Wahrnehmung die Tiefe als Beziehungswert keine Rolle mehr spielt. Anstelle des Ineinander von Raumvolumen und Körpervolumen bei Reynolds tritt hier das Nebeneinander von Raum- und Motivfläche. Die Figur verliert die Möglichkeit, den Raum in seinen Richtungen aufzufangen und so als sein Zentrum zu erscheinen. Gerade weil sie als Flächen aneinandergrenzen, stehen Raum und Figur in keiner in sich gültigen räumlichen Relation mehr zueinander. Die sich im Bildmoment darstellende Einheit erscheint als Ergebnis des Zusammentreffens von Raum und Figur (als Flächen), ohne daß sich dabei eine an sich bedeutungshafte Verbindung ergibt. Entsprechend wirkt die Stellung der Figur im Bildraum motivisch bedeutungslos, als eine von beliebig vielen, die sie einnehmen könnte, ohne daß sich dabei an ihrem Verhältnis zum Raum etwas ändern würde.

Die Figur erscheint daher im Raum wie "verloren", wie unfähig, diesen als einen von ihr bestimmbarcn Lebensraum zu ergreifen. Diese Unfähigkeit wird im Sehen des Bildes auf die formale Eigenwertigkeit der Raumausschnitte zurückgeführt, darauf also, daß diese als Flächen den Flächen der Figur gegenüberstehen. In dieser Eigenwertigkeit verweist der Raum auf seine eigentliche, vom Motivbestand und von der Figur unabhängige Seinsform: auf seine potentielle Unendlichkeit. Gerade die momentane Gestalthaftigkeit der Raumausschnitte bringt zur Anschauung, daß diese qualitativ (nicht nur motivisch) Fragmente sind und daß der Raum an sich, unabhängig von der Bildsituation, gestaltlos, also unendlich ist.

Für das Bild von Reynolds konnte festgestellt werden, daß der Raum erscheinungsqualitativ durch die Figur zu einer körperhaften Geschlossenheit gebracht wird, weil die Raumausschnitte formal unbestimmt und damit offen für die Tiefenentwicklung der Figur bleiben. Für die Bilder von Ingres und Degas gilt, daß der Raum als formale Fläche einer Zuordnung zur Figur als geschlossenem Raumvolumen entzogen wird und in seiner momentanen Gestalthaftigkeit den motivischen Ausschnitt des Bildes als Teil eines unbegrenzten Unendlichen bestimmt. In der Realität kann der Raum nur motivisch begrenzt, und sei es durch den Horizont oder das Blau des Himmels, gesehen werden - niemals aber "optisch-formal" an sich begrenzt, unabhängig von seinem Motivbestand, wie in den Flächen des Bildes bei Ingres und Degas. Während daher in der Realität der Fragmentcharakter des gesehenen Raumes als Teil eines unendlichen Raumes immer nur im Widerspruch zu seiner motivischen Begrenztheit gedacht, vorgestellt werden kann, wird dieser Fragmentcharakter bei Ingres und Degas zu einer sinnlich erfahrbaren, weil optischen "Eigenschaft" des wahrgenommenen Raumes.

Die mit der formalen Richtungswertigkeit der Raumflächen verbundene Bewegungsaktivität wird daher als ein Eindringen des unendlichen Raumes in den Ausschnitt des Bildes erfahren. Jene ausdruckshafte Passivität der körperlichen

Erscheinung, die allen Figuren von Ingres und Degas, unabhängig von ihrem motivischen Tun, eigentümlich ist, erscheint als "Reaktion" auf dieses Eindringen. Die Figur findet sich in ihrem Dasein in der Unendlichkeit des Raumes vor, und die Erfahrung der Totalität desselben verweist sie auf die Bedingtheit ihres eigenen Daseins, die sich nicht aufheben läßt.

An dieser Stelle wird es notwendig, wieder auf die eigentlichen Unterschiede in der Darstellung der Figur bei Ingres und Degas einzugehen. Dabei muß daran erinnert werden, daß Degas eine Erscheinungsgleichheit von Figur und Raum anstrebt, insofern er diese völlig unplastisch, nur als farbige Erscheinung wiedergibt. In dem sie so keine Merkmale einer eigenwertig bezogenen plastischen Körperlichkeit zeigt, wird sie vom Raum nicht mehr als eine qualitativ selbständiges Sein unterschieden, also gleichsam der Prädominanz desselben unterworfen. Sie vermag sich in der Unendlichkeit des Raumes, der sie sich in ihrer Existenz ausgesetzt findet, nicht auf eine Eigenwertigkeit ihres Daseins zurückzubeziehen. Daraus ergibt sich, daß in den Bildern Degas' alles Handeln der Figuren im Raum ausdruckslos wirkt, weil die Figur damit niemals ein Bedeutend-Sein ihrer Existenz erreichen kann. Es entsteht der Eindruck, daß sich die Figur nur deswegen einer Handlung überläßt, weil sie kein Bewußtsein von der Bedingtheit ihres Daseins hat, d.h. weil ihr die seelischen Kräfte fehlen, sich reflektierend der Bedeutungslosigkeit ihres Tuns bewußt zu werden. Alle handelnden Figuren, besonders die Tänzerinnen und Badenden, erscheinen daher wie Wesen ohne seelische Individualität - bekannt sind die Aussprüche Degas', in denen er auf das Animalische im Verhalten der Badenden hinweist.

In den Bildern jedoch, in denen die Figur sich in ihrem Verhalten mit der ihr vom Raum auferlegten Daseinspassivität identifiziert, d.h. in denen sie wie im Porträt der Mme. de Gas selber eine passive Haltung einnimmt, wirkt dieses Verhalten als Ausdruck einer seelischen Reaktion der Figur auf die Erfahrung der Bedingtheit ihres Daseins. Ihrer

Passivität scheint die Anerkennung der Unmöglichkeit eines in sich sinnvollen Tuns zugrunde zu liegen. In dieser Anerkennung gewinnt sie die Möglichkeit einer Bewahrung ihrer seelischen Individualität. Alle ruhigen, unbewegten Figuren erscheinen daher in einem Zustand reflektiver Ich-Bezogenheit zu sein, dessen Ausdrucksschattierungen von seelischer Gelassenheit (Mme. de Gas) bis zu einem dumpfen Vor-sich-hin-Brüten reichen (Die Absinthtrinker). Immer jedoch ist diese introvertierte Haltung mehr oder weniger stark mit dem Ausdruck einer inneren Resignation verbunden.

Im Gegensatz zu Degas ergibt sich bei Ingres aus der Betonung der Plastizität des Körpers ein gestaltungsimmanenter Spannungszustand zwischen der Figur und dem "tiefelosen" Raum. Die Figur wird zwar durch die Einbindung ihrer Flächen in die übergreifende Bildflächenteilung der Prädominanz des Raumes unterworfen, setzt aber dieser Prädominanz die Eigenwertigkeit ihrer Plastizität entgegen. Um die daraus resultierenden Ausdruckswerte leichter einer bewußten Anschauung zugänglich zu machen, soll hier ein Vergleich eines anderen Porträts von Ingres (Der Bildhauer Bartolini,¹³⁾) mit einem Porträt von David (Der Abgeordnete Barère, bei einer Rede vor dem Nationalkonvent,¹⁴⁾) eingefügt werden.

Es wird sofort deutlich, daß auch in dem Porträt von David der Raum unbestimmt und offen bleibt und die Vorstellung eines grenzenlosen Raumes hervorruft. Die optische Erfahrung seiner Grenzenlosigkeit ergibt sich sowohl aus der motivischen Unbestimmtheit des Hintergrundes wie auch aus dem formalen Verhältnis der Figur zur Bildfläche. Dieses kann weder als eine übergreifende Flächengliederung noch als eine unmittelbare Beziehungssetzung der Richtungen der Figur zu den Bildgrenzen interpretiert werden. Im Gegenteil sind die Konturen der Figur so geführt, daß der Blick im Verfolg ihrer Richtungszusammenhänge immer an der Figur festgehalten wird. Der Richtungszusammenhang führt von der vorderen aufgestützten Hand zum Kopf, von dort über den linken Arm zur einwärts gebogenen Hand, die auf den Ausgangspunkt, die rechte Hand, zurückweist (wichtig für den Zusammenschluß der Hal-

tung ist die Parallelität von rechtem Arm und linkem Unterarm). Auf diese Weise entsteht eine vom Format der Bildfläche unabhängige, in sich geschlossene Formfigur, die mit den Bildgrenzen nur durch bestimmte Distanzspannungen in Beziehung gebracht wird (besonders dadurch, daß das formale Zentrum der Formfigur, der Schnittpunkt der Linien am obersten Knopf der Weste, in der Mitte zwischen den seitlichen Bildrändern liegt). Die Bildfläche selber bleibt formal unbestimmt, d.h. der in ihr gegebene Raumausschnitt ist in seiner Erscheinungsform von der momentanen Haltung der Figur unabhängig. Es sind im Bildraum unbegrenzt viele Haltungen der Figur denkbar, in ihm kann sich potentiell das ganze zeitliche, bzw. historische Dasein der Figur vollziehen. Da sich andererseits die Figur nicht in einer anderen Haltung als der gegebenen vorstellen läßt, weil ihre körperliche Bildung (an sich anatomisch ganz unwahrscheinlich) nur in der Geschlossenheit der formalen Figur eine anschauliche "Richtigkeit" für den Betrachter besitzt, so scheint eben diese Haltung bedeutungshaft für die historische Dimension des Daseins der Figur überhaupt zu stehen.

In der Gegenüberstellung mit der Bildfassung von David tritt in besonders prägnanter Weise die Strenge der Verklammerung von Figur und Bildraum im Porträt von Ingres hervor. Hier gewinnt jeder Bereich des Hintergrundes eine formale Struktur, deren Gestalt durch die Konturen der Figur festgelegt wird. Während bei David eine Haltungsänderung nichts am Erscheinungscharakter des Raumes verändern würde, würde sie bei Ingres einer Zerstörung aller Flächen, auch des Raumes, und damit einer Aufhebung der Darstellung selber gleichkommen. Die aus der übergreifenden Bildflächenchengliederung resultierende Anschauungseinheit von Figur und Raum wird als eine "Wirklichkeit" erfahren, die in ihrem So-Sein nur für den Moment des Bildes existent ist. Jede zeitliche Veränderung bringt sie zum Verlöschen.

Nun zeigt jedoch die Figur Erscheinungsmerkmale, die die Vorstellung einer im nächsten Moment sich ereignenden Haltungsänderung geradezu erzwingen. Mit der Wahrnehmung der

plastischen Eigenwertigkeit der Figur ist notwendig die Erfahrung der zeitlichen Bedingtheit ihrer Existenz verbunden. Die plastischen Formen der Motive werden als in allen räumlichen Stellungen immer gleichbleibende Größen vorgestellt - sie sind für den Betrachter der Ausweis dafür, daß die Figur "in der Zeit" existieren muß. Der Eindruck, daß sie nur für den Moment ihre Haltung einnehmen kann und dann zu neuen Haltungen übergehen muß, wird durch die scharfe Beleuchtung, den Verismus in der Oberflächenwiedergabe, die Zufälligkeit der Lagerung der Kleider noch verstärkt.

Diese Haltungsänderung läßt sich jedoch, obwohl durch das Bild selber als unausweisliche Konsequenz der existentiellen Gebundenheit des plastischen Körpers an die Zeit in die Vorstellung gerufen, dennoch innerhalb des Bildes nicht realisierbar denken. Dieses stellt ja in der übergreifenden Flächengliederung eine Einheit der Motiv- und Raumflächen dar, die durch jede Verschiebung der Motive aufgehoben werden würde. Jene mit der Plastizität veranschaulichte Existenzbedingung des "In-der-Zeit-leben-Müssens" steht also in einem in der Bildgestaltung eingefangenen Gegensatz zu der "Wirklichkeit", in der die Figur im Moment des Bildes steht. Diese "Wirklichkeit" muß von der Figur in ihrem zeitlichen Daseinsvollzug wieder aufgehoben werden. Die dargestellte räumliche Situation ist ein im zeitlichen Existenzvollzug sich ereignender Daseinsmoment, der in seiner formalen Einmaligkeit von allen anderen Daseinsmomenten geschieden ist. Die sich in ihm darstellende "Wirklichkeit" (als Einheit von Motiv- und Raumflächen) kann nicht auf den vorherigen Moment zurückbezogen werden - und der zukünftige wird sie wieder aufheben. Sie beruht also für die Anschauung auf der Nichtexistenz von Vergangenheit und Zukunft, auf dem Verlöschen allen zeitlichen Zusammenhanges. In dem Moment ihrer Verwirklichung ist sie außerhalb der Folge in der Zeit, also zeit-los. Als eine solche wesenhaft zeitlose "Wirklichkeit" steht sie bedeutungshaft für das Dasein der Figur überhaupt.

Auch bei David, so konnte festgestellt werden, wird der Bildmoment absolut gesetzt und daher das sich in ihm Ereigende zu einer Bedeutungshaftigkeit gesteigert, die eine Aussage über das Dasein der Figur als ganzes zu beinhalten scheint. Jedoch erfährt diese eine jeweils völlig andere Bestimmung durch das verschiedene Verhältnis der Figur zum Raum. Bei David hat der Raum nicht nur motivisch, sondern auch bildhaft als durchgehende, ungeformte Fläche einen von der momentanen Haltung der Figur unabhängigen, "bleibenden" Charakter. In ihm können sich Handlungen der Figur vollziehen, ohne daß er dadurch erscheinungsqualitativ verändert würde. Er stellt damit für die Figur ein Existenzmedium dar, in dem diese ihr Dasein in einer alle Zeitmomente sinnhaft verbindenden Kontinuität vollziehen kann. Die Figur vermag in ihm ihr Dasein in eine zeitübergreifende Sinneinheit zu verwandeln. Diese Möglichkeit der Gestaltung der Zeit zur Geschichte des Individuums wird im dargestellten Moment als eine zeitlos gültige Kategorie menschlicher Existenz zur Anschauung gebracht.

Bei Ingres dagegen erscheint der Raum nicht mehr als Vollzugsmedium für eine in der Zeit kontinuierliche sich entwickelnde, historische Handlungsabfolge des Daseins der Figur. Wenn er auch in seinen gegenständlichen Zusammenhängen (die Linien des Hintergrundes sind auf den meisten Abbildungen nicht sichtbar) als in der Zeit fortdauernd vorgestellt wird, wie die Figur, so ist seine optische "Wirklichkeit" als formale Fläche doch nur für den Moment des Bildes bzw. der Haltung der Figur gegeben. Jede neue Haltung würde die jetzt im Bild sich zeigende Flächenkonstellation aufheben und eine völlig andere konstituieren. Zwischen beiden aber läge gleichsam ein Nichts - denn die Veränderung der Haltung bedeutet in der Vorstellung eine Aufhebung aller Formflächen und damit der Erscheinung des Bildes überhaupt. (Bei David würde bei einer Haltungsänderung der Raum als unabhängige Bildfläche unverändert bleiben). Die im Darstellungsmoment gegebene Anschauungseinheit von Raum und Figur ist nicht auf einen vorherigen Moment zurückbeziehbar und wird sich im nächsten ins Nichts auflösen. Jeder einzelne

in der Zeitdauer der körperlichen Existenz der Figur mögliche Daseinsmoment kann nur als ein gleichermaßen in sich isolierter, wesensmäßig von allen anderen Momenten verschiedener vorgestellt werden. Das Dasein zerfällt in unendlich viele, ohne Beziehung zueinander stehende Vollzugsmomente, die die Figur nicht zu einer in sich gültigen Sinneinheit zu verbinden vermag. In dem Gegensatz zwischen der Selbstwertigkeit des plastischen Körpers und der Zusammenbindung von Raum und Körper in der übergreifenden Bildflächenteilung kommt also zum Ausdruck, daß der Mensch als Körper in der Zeit leben muß, daß es ihm aber verwehrt ist, diese Zeit zum Medium der Entfaltung einer eigenbedeutenden, von ihm selbst gesetzten geschichtlichen Sinngebung seiner zeitlichen Existenz zu machen. In der ihm in jedem Moment gegebenen "Wirklichkeit" steht er immer außerhalb der Zeit als Folge der Daseinsmomente.

Es ergibt sich hier die Frage, was denn diese im Bildmoment mit der Zusammenfassung der Raum- und Motivflächen sich konstituierende "Wirklichkeit" an sich wesentlich ist. Die Figur befindet sich in einem Raum, der nicht nur motivisch, als Ausschnitt aus einem größeren Raum, sondern als Gegenwart des unendlichen Raumes erfahren wird. In seiner einmalig festgelegten formalen Größenbestimmtheit wird dem Betrachter "vor Augen geführt", daß er ein begrenztes Fragment aus einem unbegrenzten Unendlichen ist.

Dies ist in verwandter Weise auch bei David und Degas der Fall. Bei David erscheint der Raum formal als die von den Bildgrenzen festgelegte Bildfläche, die nicht mit einem gegenständlich bestimmten Raumausschnitt zusammengesehen werden kann. Bei Degas erfolgt eine Unterteilung der Bildfläche in Einzelfelder, aber so, daß dabei aus den Konturen lineare Figurationen entstehen, die gegenüber dem Bildgrund eine gewisse formale Selbständigkeit besitzen. Diese Figurationen werden gleichsam wie Spinnwebgewebe vor einem Grund gesehen. Sowohl bei David wie bei Degas ist daher die anschauliche Bestimmtheit des Bildraumes als Teil des unendlichen Raumes eine vom momentanen Geschehen ganz unabhängige, in sich fortbestehende Qualität desselben.

Bei Ingres dagegen bedeutet die Abhängigkeit der formalen Bestimmtheit der Raumflächen von der momentanen Stellung der Figur im Bildfeld, daß sich in diesem Moment die Unendlichkeit des Raumes plötzlich "enthüllt", daß sie als die eigentliche Zuständlichkeit desselben in der motivischen Begrenztheit "hervortritt". Die Unendlichkeit aber wird als ein alles zeitlich Existierende Überdauerndes Sein vorgestellt - sie ist "immerwährend", zeitlos. Die Lösung des Bildmomentes aus allem Zusammenhang mit den vorhergegangenen und nachfolgenden Momenten des Daseinsvollzuges, die sich damit ereignende Aufhebung der Zeitkontinuität wird erfahren als Wiederherstellung der Zeitlosigkeit des unendlichen Raumes. In jedem Moment kehrt die "Welt" (die Einheit von Raum und Figur) wieder in die Zuständlichkeit eines zeitlosen Seins zurück, wird die Zeit (der Schritt vom vorherigen zum jetzigen Moment) erneut in der Zeitlosigkeit des unendlichen Raumes aufgehoben.

Der Widerspruch zwischen der Zeitgebundenheit des Körpers und der wesenhaften Isolierung des Bildmomentes wird zum Ausweis dafür, daß das Dasein in sich seine eigene Vernichtung trägt, weil jeder Moment seines Vollzuges die Realisation der Zeitlosigkeit der Unendlichkeit, also des Nichts ist. So entsteht vor den Bildern von Ingres immer der Eindruck, daß der Mensch in jedem Moment gleichsam "aus dem Nichts kommt und in ein Nichts geht". Dies macht die eigentliche "Wirklichkeit" seines Daseins aus (der Begriff wird weiterhin immer in diesem Sinn verwendet), gegenüber der alle historischen Daseinsinhalte bedeutungslos werden.

Es ist daher völlig unzutreffend, das Wesentliche der Bilder Ingres' in einer ausdruckshaften Erhöhung oder Idealisierung der Daseinswirklichkeit des Menschen zu sehen - das Gegenteil ist der Fall. Erst wenn erkannt wird, daß bei Ingres nur deswegen die sinnliche Eigenwertigkeit der Erscheinung der Figur, die Plastizität, die Stofflichkeit der Oberflächen usw. betont wird, um die Bedeutungsrelativität dieser Eigenwertigkeit angesichts der Bindung der Existenz an die daseinsvernichtende Zeitlosigkeit aufzuzeigen, kann

die künstlerische Aussage der Bilder verstanden werden. Wenn Kurt Badt in seinem Aufsatz "Artifex vates und Artifex rhetor" ("Kunsttheoretische Versuche", Seite 39) die Frage aufwirft, ob nicht bei Ingres "jedes Fleckchen der Leinwand eine Entzückung für das Auge" sei, aber "in sich tot", so ist damit jene scheinbare widersprüchliche Erscheinungsqualität des Gegenstandes durchaus indirekt richtig beschrieben, nur darf damit eben nicht die Folgerung "und künstlerisch geradezu ein Nichts" verbunden werden.

Freilich ist die Aussage der Bilder von Ingres in ihrem Negationscharakter nicht unmittelbar "ansprechend", und dies erklärt vielleicht auch, warum diese von jeher eine in sich widersprüchliche, zugleich bewundernde und ablehnende Beurteilung erfahren haben. Aus der in der Bildgestaltung eingefangenen Daseinsantinomie (die Bindung des Körpers an die Zeit, und die fortwährende Aufhebung aller zeitlichen Kontinuität in der Zeitlosigkeit jedes Daseinsmomentes) ergibt sich eine "Doppeldeutigkeit" der Erscheinung der Figur, je nachdem, auf welche Bedeutungssphäre ihrer Existenz diese Erscheinung bezogen wird, auf den zeitlichen Daseinsvollzug oder auf die zeitlose "Wirklichkeit" des Momentes. (Natürlich wird diese "Doppeldeutigkeit" im Bilde als eine Ausdruckseinheit erfahren, nicht als ein Nebeneinander zweier Bedeutungen). Dies soll zunächst an den Porträts gezeigt werden.

Bevor jedoch auf diese näher eingegangen werden kann, sind einige Vorbemerkungen zur Interpretationsweise notwendig. Im folgenden wird nicht mehr nur vom Verhältnis der Figur zum Bildraum, sondern ebenso vom seelischen Verhältnis der Figur zu ihrem Dasein die Rede sein. Damit begibt sich die Interpretation auf ein neues, außerordentlich schwieriges Gebiet. Obwohl die Gefahren mißverständlicher Formulierungen und verbaler Vereinfachung groß sind, müssen sie dennoch in Kauf genommen werden, wenn versucht werden soll, die wesentlichen Ausdrucksdimensionen der Bilder zu umschreiben. Die Legitimität einer solchen Interpretation beruht darauf, daß die Einheit der Darstellung, ihre künst-

ierische Überzeugungskraft, für den Betrachter nur bei einer Entsprechung zwischen den Existenzbedingungen der Figur, wie sie durch die Gestaltungsformen festgelegt werden, und ihrer seelischen Daseinshaltung, wie sie in ihrem Verhalten zum Ausdruck kommt, gegeben ist. In den Porträts von Degas besteht diese Einheit darin, daß die Figur auf ihr Unterworfensein als Körper unter die Prädominanz des Raumes mit einer passiven Haltung "antwortet", die Ausdruck für eine innere "Resignation" und kontemplative Ich-Bezogenheit ist. Im Porträt von Reynolds bestimmt umgekehrt die Figur den Raum als eine ihr zugeordnete Größe, dessen Zentrum sie bildet. Entsprechend zeigt sie eine auf ihre Umwelt gerichtete seelische "Aktivität" und eine kommunikationsbereite Offenheit.

Um die Gefahren subjektiver Deutung auszuschließen, dürfen nur Aussagen getroffen werden, die sich aus den Anschauungsbedingungen der Darstellungen unmittelbar "beweisen" lassen, die also von jedem Betrachter in gleicher Weise nachvollzogen werden. Die Figuren von Ingres zeigen vor allem zwei Ausdrucksqualitäten ihres Verhaltens, die sich unmittelbar auf die Anschauungsbedingungen der Gestaltung zurückführen lassen und daher auf eine den Existenzbedingungen entsprechende seelische Gestimmtheit verweisen. Unmittelbar evident ist der Ausdruck des Ernstes und der Verschlossenheit, der sich bis zur Maskenhaftigkeit steigern kann und in den Bildern keines anderen Malers in dieser Form wiederzufinden ist. Er ist auch dann gegeben, wenn die Figur lächelt (Baronin von Rothschild), verweist also auf einen absolut unaufhebbaren Inhalt des seelischen Erlebens. Da dieser Ernst nicht individuell bestimmt ist, nicht als momentane seelische Regung erscheint, wird er als Folge einer seelischen Bezogenheit der Figur auf die Bedingungen ihrer Existenz verstanden. In ihm spiegelt sich ein Bewußtsein (das nicht konkretes Wissen bedeuten muß) von der Antinomie des Daseins und das Gefühl eines "Unbehaust-Seins" in der Unendlichkeit des Raumes. Mit besonderer Intensität spricht sich dieses "Bewußtsein" im Blick der Figuren aus. Dieser zeigt stets eine tiefe Skepsis, die in sich die In-Frage-Stellung der Mög-

lichkeit fortdauernder Kommunikation als einer zeitübergreifenden Sinnwirklichkeit des Daseins bedeutet.

Eine weitere Ausdrucksqualität der Figur, die unmittelbar als seelische Reaktion auf die Erfahrung der Antinomie ihres Daseins verstanden wird, ist mit ihrer Haltung verbunden. Eine Einheit des Bildes ist nur dann gegeben, wenn von Ingres für die Figur eine äußere Verhaltensform gefunden wurde, die den Anschauungsbedingungen der Bildgestaltung entspricht. Da der Bildmoment ohne Beziehung zu den vorherigen und nachfolgenden Daseinsmomenten der Figur ist, so darf diese kein Verhalten zeigen, das den Anspruch auf eine zeitliche Kontinuität erhebt, also paradoxerweise weder fortdauernde Ruhestellungen (aller Glieder) noch zeitübergreifendes Handeln. Andernfalls ergibt sich für den Betrachter ein Widerspruch zwischen der Erfahrung der zeitlichen Kontinuität des Verhaltens und der Erfahrung der Aufhebung aller Kontinuität im Bildmoment - ein Widerspruch, der die Figur entweder in ihrer Handlung wie plötzlich erstarrt erscheinen läßt ("Romulus als Sieger über Acron") oder zu ungewollter Komik führt ("Paolo und Francesca"). In der zeitenthobenen "Wirklichkeit" des Bildes sind daher nur zwei Verhaltensformen der Figur möglich: Entweder momentane Ruhestellungen, von denen der Betrachter annehmen kann, daß sie sich im nächsten Moment wieder in Bewegung auflösen werden (wie im Fall der Haltung des Bartolini) oder zur Ruhe kommende bzw. sich aus dieser lösende Bewegungen (Arm der Baronin von Rothschild). Die Spannung zwischen der Zeitgebundenheit des Körpers und dem Zeitkontinuität negierenden Bildmoment wird dann in die Verhaltensweise der Figur hineingenommen und zu einem Ausdruckswert derselben. Allen Figuren Ingres' ist daher (sofern sie den genannten Bedingungen entsprechen) der Ausdruck einer allgemeinen "Un-Ruhe" zu eigen, auch bei äußerlich scheinbar gelöstem oder betont lässigem Betragen. Da diese Unruhe ein notwendiges Verhaltenskorrelat zu der durch die Bildgestaltung veranschaulichten Antinomie des Daseins der Figur darstellt, andererseits aber Ausdruck für eine seelische Zuständlichkeit ist, so kann diese Zuständlichkeit nur als Folge eines "Bewußtseins" der Figur von dieser

Antinomie verstanden werden. In ihr selber führt die Unvereinbarkeit der verschiedenen Bezugsebenen ihrer Existenz, die Gebundenheit an die Zeit und die alle zeitübergreifenden Sinninhalte des Daseins negierende "Wirklichkeit" des unendlichen Seins, zu einer Spannung, in der alle seelischen Erfahrungen auf jene Polarität hin einander zugeordnet werden. Das äußere Verhalten wird als Spiegelung einer Antinomie auch der seelischen Existenz erfahren, die ständig die unvereinbaren Bezugsebenen ihrer Erfahrungen zu einer Identität zu bringen sucht.

Es ist also berechtigt, jene "Doppeldeutigkeit" der äußeren Erscheinung, von der weiter oben die Rede war, mit einer "Doppeldeutigkeit" des seelischen Verhaltens in Beziehung zu setzen. Für die Porträts kann dabei folgendes festgestellt werden: Im Gegensatz zu David, so hatte sich gezeigt, ist bei Ingres der Figur die Möglichkeit einer Erfüllung ihrer Existenz in einer durch sie gesetzten zeitübergreifenden Sinnwirklichkeit nicht gegeben. Die "Wirklichkeit" jedes Daseinsmomentes stellt die Figur wieder von neuem der Zeitlosigkeit des unendlichen Raumes gegenüber, die alle zeitliche Kontinuität der Daseinsmomente aufhebt. Das im Daseinsvollzug der Figur auf historische Inhalte gerichtete Tun wirkt als ein Bemühen, der eigenen Existenz eine Sinnwirklichkeit zu geben, die sich nicht realisieren läßt - als eine von der Figur intendierte, aber fiktive Bedeutung ihrer Existenz. Als Ausdruck für das Sich-verhalten-in-der-Zeit wirkt die Haltung daher wie eine von der Figur äußerliche gespielte Daseinsrolle, die mit ihrer existentiellen "Wirklichkeit" nicht übereinstimmt. Diese im Dasein übernommene Rolle ist die des sozialen, gesellschaftlichen Standes, des Bürgers, des Adligen oder des Künstlers, wie im Porträt des Bartolini. In diesem wird der Rollencharakter des Künstlerberufes schon daran erkennbar, wie alle Manifestationen der künstlerischen Tätigkeit auf dem Tisch durch requisitenartige Versatzstücke verdeutlicht werden: Die Plastik in der Büste, die Musik im Geigenbogen, die Malerei im Bleistift, die Dichtung in den Büchern. Bezeichnenderweise steht der Dargestellte nicht in direkter

Beziehung zu den Gegenständen, sondern posiert vor ihnen wie der Schauspieler vor den Kulissen seiner Rolle. Dieses Posieren vor den Requisiten des geistigen Lebens bezeugt das bewußt Gewollte in der Wahl der Lebensführung, das Bemühen, sich selbst mit dieser Wahl eine zeitübergreifende Bedeutung zu geben. Aber so wie sich in der Beliebigkeit der Lagerung der Gegenstände auf dem Tisch, in der Belanglosigkeit ihrer äußeren Erscheinung die ganze Relativität ihrer dinglichen Wertigkeit offenbart, die im Kontrast zu der mit ihnen verbundenen Sinnbedeutung steht, ebenso wird auch die Haltung der Figur selber als Ausdruck für eine willentlich postulierte, aber nicht mit der "Wirklichkeit" übereinstimmende Bedeutungshaftigkeit ihrer selbst erfahren. Die Gesten wirken daher gerade in ihrer betonten Unterschiedenheit doch letztlich konventionell, im Bezug auf die Persönlichkeit geradezu nichtssagend.

Man vergleiche daraufhin den Ausdruckscharakter des Barère im Porträt von David. Dort bildet die Haltung eine eigenwertige formale Figur, deren lineare Entwicklung in der aufgestützten rechten Hand beginnt. Diese wird damit auch als der ausdruckshafte Primärwert der zeitübergreifenden, historischen Bedeutung des Tuns erfahren: Sie weist auf das Manuskript der gehaltenen Rede, also auf eine in der Vergangenheit vollzogene Handlung, auf der der Sinn der jetzigen Haltung beruht. Die linke, in die Hüfte gestützte Hand, ist im Gegensatz zur rechten in ihrer räumlichen Stellung unentschieden, denn sie kann nicht als tatsächlich auf der Hüfte liegend gedacht werden. Ebenso unentschieden ist auch die Haltung des Kopfes. Indem die Figur den Kopf zur linken Seite wendet, also von der rechten Hand fort, die auf das bereits Geschehene hinweist, scheint sie ihre Aufmerksamkeit auf die zukünftigen Folgen ihres Tuns zu richten. Zugleich wirkt die unfeste, labile Haltung als Ausdruck einer Labilität des Charakters: Obwohl sie auf eine Wirkung ihres Tuns wartet, kann sie sich doch seelisch mit dieser von ihr beabsichtigten Wirkung nicht voll identifizieren. Der innere Zwiespalt wird besonders deutlich am

Abweichen des Blickes aus der Kopfrichtung, in dem sich ihre Unsicherheit offenbart. Das historisch bedeutende Handeln des Menschen wird also im Bild von David unmittelbar auf die charakterliche Struktur der Persönlichkeit zurückbezogen: Der Mensch bringt in seinem Tun seine charakterlichen Anlagen zu einer Entfaltung ihrer historischen Wirkungsmöglichkeiten.

Gemessen an der unmittelbaren Aussagekraft jeder Geste bei David tritt die Konventionalität des Verhaltens des Bartolini um so deutlicher hervor. Hier erscheint die Haltung wie aus einem Bedürfnis heraus eingenommen, den Betrachter durch ein "bedeutungshafte" äußeres Verhalten über die Antinomie der seelischen Existenz und die daraus resultierende innere Ohnmacht dem Dasein gegenüber hinwegzutäuschen. Diese "seelische Wirklichkeit" aber offenbart sich im Verhältnis der Figur zur Bildfläche. Um dies näher verstehen zu können, muß noch einmal auf die Verschiedenartigkeit der formalen Gestaltung bei David und Ingres eingegangen werden.

Bei David erhält die einzelne Geste ihre Aussagebedeutung aus dem Stellenwert des Motivs innerhalb der Formfigur. Diese Formfigur ist von der Größe der Bildfläche unabhängig (wenn auch formal mit dieser verbunden), d.h. die Figur setzt die Bedeutungen ihres Tuns aus sich selbst und faßt sie in sich zu einer Einheit zusammen. Da in der jeweils besonderen Art der formalen Figur und der räumlichen Gestaltung die charakterliche Eigenart der Persönlichkeit zum Ausdruck kommt, wird die mit der Formfigur gesetzte Einheit des Tuns als Manifestation der seelischen Einheit der Persönlichkeit gedeutet. Aus dem lebendigen Wirken seiner seelischen Kräfte heraus vermag der Mensch seinem Dasein eine in sich bedeutende Sinnwirklichkeit zu geben, in der er die Einheit seiner personalen und zeitlich-historischen Existenz in der Unendlichkeit des Raumes behauptet. Die Figuren in den Porträts von David zeigen in ihrem äußeren Verhalten, ganz im Unterschied zu den Figuren von Ingres, eine kommunikationsbereite Offenheit

dem Betrachter gegenüber, woraus sich für diesen der Eindruck einer "seelischen Nähe" zu diesen Figuren ergibt - darin jedoch, wie sie sich mit ihrem Tun im unbestimmten, offenen Bildraum zu einem unabhängigen Formzeichen zusammenschließen, erfährt der Betrachter zugleich die Unabhängigkeit, das In-sich-Bewahrte der Persönlichkeit des Dargestellten: Das Formzeichen wird zur Chiffre des Eigenwertes, der Würde der Individualität des Menschen. Das eigentliche Thema der Bilder Davids ist die "humanitas" des Menschen als einer geschichtlich wirksamen Kraft seiner charakterlichen Anlage.

Bei Ingres bilden die Richtungen der Konturen keine selbständige Formfigur, sondern sind als Grenzen geometrischer Flächen der übergreifenden Bildgliederung eingebunden. Die Distanzwerte der Teilflächen werden daher immer als Verhältnisswerte auf die absoluten Streckengrößen der Bildfläche bezogen. Bereits bei der Besprechung der Zeichnung des malenden Raffael als Knaben wurde darauf hingewiesen, daß dadurch der formale Ort des einzelnen Motivs als Kreuzungspunkt zweier Koordinaten festgelegt wird, die parallel zu den Bildrändern durch die ganze Bildfläche führen. Der Ortswert des Motivs in der formalen Struktur ergibt sich nicht direkt aus dem Zusammenhang der Haltung der Figur (wie bei David), die dann wiederum einen bestimmten formalen Ort auf der Fläche einnimmt, sondern erst aus dem formalen Spannungsverhältnis der Distanzen zwischen dem Motiv und den Bildrändern. Man vergleiche daraufhin in beiden Porträts die Beziehungen der Hände und des Kopfes zueinander: Bei David wird diese Beziehung durch den immer wieder in sich zurückkehrenden Richtungszusammenhang der Konturen hergestellt; die direkten Distanzen zwischen den Händen und dem Kopf sowie zwischen diesen Motiven und den Bildrändern sind für die Erstellung dieser optischen Zusammenhänge unwesentlich.

Auch bei Ingres kehrt der Außenkontur der Figur in seinem Richtungsverlauf in sich zurück, aber dies, weil er die Grenze in sich geschlossener Flächen ist. Es ist für

die Gestaltungsweise von Ingres bezeichnend, daß die linke Hand so ins Bild gesetzt ist, daß die Spitze des Mittelfingers genau senkrecht unter der Mittelachse des Kopfes liegt. Dadurch werden beide Motive in ihrer Stellung zueinander als Orte auf einer durch die ganze Höhe des Bildes gehenden senkrechten Beziehungsrichtung gesehen und die auf dieser Senkrechten durch die gesetzten Distanzen als in einem Spannungsverhältnis zueinander stehende Teilwerte derselben. Ein solches Spannungsverhältnis besteht auch zwischen den Distanzen zu den seitlichen Bildrändern. Zudem ist die Entfernung des Kopfes (Nasenwurzel) vom unteren Bildrand gleich groß der Bildbreite. Auch die Entfernung der rechten Hand vom Kopf entspricht der Breite des Bildfeldes. Alle räumlichen Beziehungen der Motive zueinander werden aus solchen Distanzverhältnissen so wie aus dem Lagerungsverhältnis der Linien auf der Fläche erschlossen. Die formale Ordnung wird zum Diagramm aller Raumorte. Obwohl zum Beispiel die Hände in verschiedenen Tiefenschichten liegen, wird ihr Verhältnis aus dem Beziehungsverhältnis der Distanzen zwischen ihnen und den Bildrändern abgelesen - daß etwa die Spitze des kleinen Fingers der linken Hand die Mitte der Entfernung der rechten Hand vom rechten Bildrand bezeichnet. Ebenso wird die Stellung des Ellbogens danach bestimmt, daß dieser als Schnittpunkt der Konturen von Ober- und Unterarm in Bezug zur Figur dem rechten Bildrand am nächsten liegt. Versucht man dagegen, sich die konkreten räumlichen Verhältnisse von Ober- und Unterarm vorzustellen, so wird man bemerken, daß beide anatomisch unrichtig sind und der Arm im Verhältnis zum Körper zu klein ist. Eine Veränderung der Haltung könnte innerhalb der anschauungslogischen Ordnung des Bildes nur als Veränderung der Stellung der Motive auf der Bildfläche, d.h. als Veränderung der Verhältniswertigkeit der Distanzen zwischen den Motiven und den Bildrändern vorgestellt werden.

In der Haltung der Figur kommt ihr Wille zum Handeln im Raum zum Ausdruck; ihre Stellung in der Bildfläche ist das Ergebnis dieses Handelns. Die Distanzen zu den Bildrändern

geben an, welchen Weg im Bildraum die einzelnen Motive in der Bewegungsrichtung der Figur bis zu ihrer jetzigen Stellung zurückgelegt haben und welchen Weg sie noch zurücklegen können. Bei einer asymmetrischen Stellung des Motivs in der Bildfläche wird die Ungleichheit der Distanzen als ein Spannungsverhältnis der Zeitwerte erlebt, das nach Ausgleich drängt und das daher dem Motiv die Erscheinungsqualität einer intentional auf Vollzug gerichteten Bewegungspotenz gibt, auch wenn sich das Motiv in Ruhestellung befindet. (Man kann dies leicht an der Stellung des Kopfes nachvollziehen). Steht das Motiv in der Bildmitte, so sind die Zeitwerte der Distanzen nach beiden Seiten gleich, es besteht kein Spannungsverhältnis und es entsteht der Eindruck der Ruhe, auch wenn das Motiv an sich als bewegt dargestellt ist.

Mit der formalen Zusammenfassung der Raum- und Motivflächen wird die Figur in eine "Wirklichkeit" hineingestellt, die durch jede Bewegung zum Verlöschen kommt. Diese "Wirklichkeit" des Bildmomentes ist in sich zeitlos, steht also ausdruckschaft für alle Daseinsmomente der Figur. Damit ist dieser die Möglichkeit einer Veränderung ihrer Stellung innerhalb dieser ihr gegebenen "Wirklichkeit" genommen. Die in der Ausübung der Daseinsrolle von der Figur einmal eingenommene Stellung im Bildraum führt zu einem Wirklichkeitsverhältnis", das endgültig ist und zeitlos für das zeitliche Dasein der Figur überhaupt gilt. Die Figur ist sozusagen in diesem Verhältnis gefangen, denn die einmal gesetzten Distanzen können anschaulich innerhalb der "Wirklichkeit" ihres Daseins (für das ausdruckschaft das Bild steht) nicht mehr verändert werden; sie werden aus dem Bereich einer Verfügbarkeit für die Figur herausgenommen. Als nicht mehr verfügbare, gleichwohl aber aus dem Willen nach einer Daseinsbedeutung gesetzte Verhältnisswerte zur Einheit der Bildfläche erscheinen sie als Ausdruckswerte einer zwischen dem Willen zum Daseinsvollzug im Raum und der Endgültigkeit der gegebenen "Wirklichkeit" bestehenden Spannung. In dieser Spannung offenbart sich die Nicht-Übereinstimmung der Willenshaltung der Figur, die der Ausübung der Daseinsrolle zugrunde liegt, mit der ihr gegebene-

nen "Wirklichkeit" - also das seelische Verhältnis, das die Figur mit der Ausübung der Daseinsrolle zu ihrer Daseinswirklichkeit einnimmt.

Dieser Charakter der Endgültigkeit, wie er sich im Verhältnis der Haltung zur Bildfläche, in der unwiderruflichen Festlegung der Gebärden in der übergreifenden Bildgliederung ausspricht, gibt den Porträts von Ingres ihre besondere Ausdrucksintensität: In ihnen wird gleichsam aus dem äußeren Verhalten der Figuren ein Fazit über ihre seelischen Qualitäten gezogen (was nicht bedeuten muß, daß Ingres ein direktes Wissen von den Ausdrucksbedeutungen der von ihm für die jeweilige Person gewählten Porträtfassung gehabt haben muß). Das Bild gleicht einer Demaskierung, indem es die "seelische Wirklichkeit" des Menschen, die dieser hinter der äußerlich gespielten konventionellen Daseinsrolle zu verbergen sucht, dennoch offenbar werden läßt. In allen Porträts von Ingres erscheint daher die betonte Lässigkeit oder Entschiedenheit des Verhaltens als eine Reaktion der Figur auf ein Sich-beobachtet- und Entlarvt-Fühlen durch den Betrachter.

Für die Erfahrung des spezifischen seelischen "Wirklichkeitsverhältnisses" der einzelnen Figur ist die Beziehung ihrer Haltung zur Mittelachse von entscheidender Bedeutung. Dazu muß noch einmal auf die besondere Ausdrucksbedeutung eingegangen werden, die mit der Stellung eines Motivs in der Mittelachse verbunden ist. In dieser Stellung wird das Motiv durch die gleiche Größe der Distanzen zu den seitlichen Bildrändern sozusagen am Ort "festgehalten" - es gewinnt ein optisches Beharrungsvermögen, das auch bei thematischer Bewegung gegeben und dieser bedeutungshaft übergeordnet ist. Dieses Beharrungsvermögen vermittelt dem Betrachter den Eindruck, als ob die Zeit in der schwebenden Gleichwertigkeit des zeitlich vorangegangenen Bewegungsvollzuges mit dem zukünftig möglichen "angehalten" würde. Das Motiv löst sich in dieser Stellung ausdruckschaft - nicht inhaltlich-thematisch - aus der Vollzugsrichtung der Zeit (erfahren an der Umsetzung aller Raumwerte in Distanzverhältnisse innerhalb der Ausdehnung

der Bildfläche) als einer ständigen Verminderung der zukünftigen Zeit durch eine ständig wachsende vergangene Zeit. Diese ausdruckshafte Lösung aus der Vollzugsrichtung der Zeit aber bedeutet in den Bildern von Ingres ein Ineinander-Übergehen der Zeitqualität des Motivs als einem zeitgebundenen Körper mit der Zeitqualität des unendlichen Raumes als einem "immerwährenden" Sein, also eine Identitätsfindung beider Bezugsebenen der Existenz. Je mehr sich eine Figur in ihrem Tun der Bildmitte nähert, desto stärker ist ausdruckshaft die Beziehung, die sie mit diesem Tun zwischen ihrem zeitlichen Dasein und der zeitentbundenen "Wirklichkeit" herzustellen vermag. Für den Betrachter ergibt sich daraus der Eindruck, daß ihrem Tun eine seelische Zuwendung zu dieser "Wirklichkeit" ihres Daseins zu Grunde liegt. Je stärker dagegen die Asymmetrie der Stellung der Figur im Bildfeld, desto größer die Spannung der Distanzwerte untereinander - desto intensiver auch der Eindruck eines Widerspruchs zwischen der Intention der Figur nach einer Bedeutungsgebung ihres zeitlichen Daseins und der "Wirklichkeit" desselben. Da aber jede Stellung, auch die am stärksten asymmetrische, immer noch in einer formalen Beziehung zur Bildmitte steht, und auch die Stellung in der Bildmitte immer noch mit einer asymmetrischen Körperhaltung verbunden wird, so zeigen die Bilder von Ingres den Menschen immer in einer ungelösten Spannung zwischen dem Willen zu einer Bedeutungsgebung seiner selbst, wie er durch die Bindung an die historische Zeit letztlich erzwungen wird, und der Erfahrung der alle historische Bedeutung negierenden "Wirklichkeit" seines Daseins.

Die beiden hier besprochenen Porträts zeigen dies auf besonders eindrucksvolle Weise. Im Porträt des Bartolini liegen die Mittelachse des Kopfes und die Fingerspitze der linken Hand auf einer Senkrechten - die Hand reicht gerade an die durch die Achse des Kopfes aufgerufene Beziehungsrichtung heran, weist aber in ihrer Richtung voraus auf die aufgestützte rechte Hand. Aus dieser Richtungsintention der Haltung von rechts nach links ist der Kopf

in seiner Frontalstellung herausgenommen. Damit wird in der Richtungsintention der Haltung ein willensbetonter Halt gesetzt, der zeitwertig unmittelbar auf die Stellung der linken Hand folgt. Das rechte Auge liegt in der Mitte des Bildes. Mit dem rechten Arm greift die Figur über die Mittelachse der Bildfläche hinaus nach links; die rechte Hand setzt im Aufstützen auf den Tisch einen zweiten willensbetonten Halt, der zeitwertig dem Halt des Kopfes vorausliegt. Die beiden Hände werden in einem Richtungszusammenhang gesehen, der im Kontrast zur grenzsetzenden Senkrechten des Kopfes steht und diese gleichsam "unterläuft". Damit werden in der Haltung zwei einander entgegengesetzte seelische Verhaltensimpulse spürbar: In dem Richtungszusammenhang der Hände eine auf den Vollzug in der Zeit angewiesene Intention zum Handeln, in der Herauswendung des Kopfes auf den Betrachter eine seelische Zuwendung auf die Gegenwart. Worauf die Intention zum Handeln gerichtet ist, wird durch den Zusammenhang der rechten Hand mit den Gegenständen auf dem Tisch verdeutlicht: auf die Ausübung des Künstlerberufes. Die Herauswendung des Kopfes und der damit verbundene Ausdruck einer momentanen Lösung aus der seelischen Ausrichtung auf die Ausübung einer Daseinsrolle werden immer in einer Einheit gesehen mit der im Bildmoment gegebenen Lösung der Figur aus jedem Zusammenhang mit dem vorherigen und nachfolgenden Vollzugsmoment ihres zeitlichen Daseins. Die mit der Bildgestaltung verbundene Erfahrung einer nur für den Moment gegebenen "Wirklichkeit" erfährt ihre Entsprechung an der Figur in der Konfrontation mit ihrem Blick, in dem sich die Abwendung aus dem zeitlichen Daseinsvollzug und die seelische Zuwendung zur momentanen "Wirklichkeit" in der Form einer inneren Spannung zu bekunden scheint (Skepsis des Blickes!). Diese Spannung wird durch die formale Stellung des Kopfes als Dialektik von Daseinsbezug und "Wirklichkeitsbezug" bestätigt: Die Stellung verbindet eine Asymmetrie im Bildfeld und einen formalen Zusammenhang mit den Händen (die Diagonale zur rechten Hand, die senkrechte Beziehung zur linken Hand) mit einer Beziehung zur Bildmitte (rechtes Auge). Diese Verbindung verschiedener for-

maler Bezugsmöglichkeiten in der Haltung des Kopfes wird als Ausdrucksäquivalent für die Verbindung der verschiedenen Bezugsebenen des Verhaltens der Figur empfunden: Die seelische Bindung an die Daseinsrolle (Asymmetrie, Bezug zu den Händen: Tätigkeit des Künstlers), die seelische Zuwendung zur "Wirklichkeit" des Daseinsmomentes (Beziehung zur Mittelachse, Blick auf den Betrachter). Diese Verbindung führt jedoch nicht zu einem harmonischen Ausgleich; die Antinomie des Daseins läßt sich nicht aufheben. Die betonte Entschiedenheit und scheinbare Selbstsicherheit des Auftretens, das trotzige Aufwerfen der Lippen und Zusammenziehen der Augenbrauen wirken wie ein Bemühen des Dargestellten, die ungelösten Spannungen und die Empfindlichkeit seiner seelischen Konstitution zu verbergen.

Dem Porträt der Baronin von Rothschild liegt ein Kompositionsschema zu Grunde, das im Prinzip dem der Zeichnung des jungen Raffael beim Malen gleicht und das auf der Ausgrenzung eines Teilfeldes für die Figur beruht. Es wird durch die dunkle Fläche des Sofas festgelegt; der Oberkörper ist in die Mitte gesetzt. Durch das Ansteigen des Sofakonturs an den Enden wird die Symmetriebildung zusätzlich betont und auch der Kopf in sie einbezogen. Innerhalb dieses Teilfeldes gewinnt die Stellung des Kopfes und des Oberkörpers eine besondere formale Festigkeit, die den Eindruck einer Zeitruhe hervorruft (die nicht mit der "Ruhe in der Zeit" zu verwechseln ist, wie sie etwa die motivische Lagerung des Oberkörpers zeigt). Da diese Zeitruhe eine die motivische Bedingtheit des Verhaltens überlagernde Ausdrucksqualität desselben ist, wird sie vom Betrachter als eine Aussage über die diesem Verhalten zugrunde liegende seelische Intention verstanden. Die Figur scheint seelisch auf die Bewahrung einer Ruhe-in-sich-selbst gerichtet zu sein. Dieses Bestreben offenbart sich auch in der passiven, auf eine aktive Ausübung einer Daseinsrolle verzichtenden Haltung allgemein und in dem in sich gekehrten Ausdruck des Gesichtes.

Mit der Neigung des Kopfes und des Oberarmes wird jedoch die reine Symmetrieordnung durchbrochen. Arm und Gesichtsfäche sind zu einer Flächendiagonalen zusammengefaßt,

deren Mitte (Innenfläche der Hand) im Bildmittelpunkt liegt. Die Endpunkte dieser Diagonalen (Ansatz des Haarscheitels an der Stirn, Ellbogen) sind von der Mittelachse des Bildes gleich weit entfernt, der Scheitelansatz liegt auf der Mittelachse des Teilfeldes. Die sich gleichsam um den Bildmittelpunkt drehende Diagonale von Arm und Kopf stellt im Moment des Bildes eine labile Beziehung zwischen der asymmetrischen Zuordnung von Kopf und Oberkörper im Teilfeld und der Mittelachse der Bildfläche her.

Damit wird die Relativierung jener "inneren Daseinsruhe", die sich als seelische Intention in der Sitzstellung in der Mitte des Teilfeldes ausspricht, ausdruckschaft auf den Konflikt zwischen Daseinsbezogenheit und "Wirklichkeitsbezogenheit" zurückgeführt, denn durch die Drehung der Arm-Kopf-Diagonale ergibt sich eine direkte Beziehung des Tuns zur Zeitlosigkeit der "Wirklichkeit", die sich als Qualität des Zeitverhaltens bei einer Stellung des Motivs in der Bildmitte "realisiert". Im Gegensatz zum Porträt des Bartolini ist jedoch die Figur nicht auf eine Bedeutungsgebung ihres zeitlichen Daseins durch die aktive Ausübung einer Daseinsrolle gerichtet, sondern versucht passiv in der Rückwendung auf die seelischen Bezugsebenen ihres Daseins eine Sinneinheit ihrer Existenz zu gewinnen. Die Spannung zwischen ihrem Willen zu einer Selbstbestimmung im Daseinsvollzug und ihrem "Wirklichkeitsverhältnis" ist daher geringer als bei Bartolini, der seelisch ganz an seine zeitliche Bedeutung als Künstler gebunden bleibt (und daher auch in sich widersprüchlicher wirkt). Der im Verzicht gewonnene stärkere Ausgleich der Spannung spiegelt sich im Gesicht in der Lösung der ernstesten, fast maskenhaften Verslossenheit des Ausdrucks zu einem leisen, individuell bestimmten Lächeln.

In diesem Zusammenhang muß noch einmal auf den besonderen Charakter der Verhaltensformen der Figuren eingegangen werden, deren Ausdrucksbedeutung zu kennen für das Verständnis der Bilder von Ingres entscheidend wichtig ist. Aus den Überlegungen zu den Anschauungsbedingungen der Gestaltung ergab sich, daß bei Ingres nur zwei Verhaltens-

formen der Figur möglich sind: Entweder momentane, kurz vor der Auflösung stehende Ruhestellungen oder zur Ruhe kommende bzw. sich aus dieser lösende Bewegungen. Diese Einschränkung der für Ingres darstellbaren Thematik der Haltungen erklärt, warum er Zeit seines Lebens an bestimmten, einmal gefundenen Bewegungsformeln festhielt und sie variierend wiederholte. Verhältnismäßig am leichtesten ließ sich eine Lösung im Porträt finden, weil es den thematischen Anforderungen desselben entspricht, die Figur so darzustellen, als ob sie für einen Moment in ihren Bewegungen innehält, um dem Betrachter Gelegenheit zu geben, sie in einer ruhigen Stellung erfassen zu können. Die Haltung gewinnt dann jenen Charakter einer Zur-Schau-Stellung der angenommenen historischen Bedeutung des eigenen Daseins. Als Beispiel hierfür wurde das Porträt des Bartolini besprochen. Wesentlich für die Erfahrung des Rollencharakters einer solchen Haltung ist, daß in ihr jede Geste momentan als Stellung fixiert ist und in dieser Fixierung als Ergebnis einer vollzogenen Willensintention vorgestellt wird. Im Porträt des Bartolini gilt dies sowohl für das energische Aufstützen der beiden Hände als auch für die Haltung des Kopfes, in denen sich unmittelbar der Wille des Dargestellten zu einem bedeutungshaften Handeln ausspricht.

Dies aber unterscheidet die fixierte Haltung von der anderen für Ingres darstellbaren Verhaltensweise der Figur, einer zwischen Ruhe und Bewegung stehenden Bewegtheit der Haltung. Bei dieser bleibt für den Betrachter immer offen, ob die angedeutete Bewegung im Moment erst einsetzt oder ob sie in ihm in eine Ruhestellung übergeht. Für diese bewegte Haltung gibt das Porträt der Baronin von Rothschild ein besonders anschauliches Beispiel. Die linke Hand berührt nur mit den Spitzen von Daumen und Zeigefinger den Hals, während die übrigen Finger gekrümmt sind. Ob sich die Hand öffnet oder schließt, läßt sich ebensowenig entscheiden, wie die Frage, ob die Figur im Begriff ist, ihren Kopf in die Hand zu stützen oder ob sie ihn gerade von der Hand löst. Gerade in der unentschiedenen Bewegtheit ist also das Verhalten nicht mehr als ein intentionales, auf ein bestimmtes Ziel gerichtetes Handeln zu verstehen. Damit ergibt sich in den

Bildern von Ingres eine ausdruckschaft bedingte Sinnvertauschung der Verhaltensweisen: Eine ruhige Haltung erscheint als Ausdruck für eine auf eigenbedeutendes Handeln gerichtete Willenshaltung, die bewegte Haltung dagegen als bedeutungsfreies, seelisch intentionsloses Verhalten.

Indem die in sich bewegte Haltung fortdauernd zwischen einer möglichen Fixierung als ruhende Stellung und einem möglichen Handeln unentschieden in der Schwebе bleibt, verweist sie auf eine seelische Zuständlichkeit, in der der Widerspruch von zeitgebundenem Dasein und alle Zeitkontinuität aufhebender "Wirklichkeit", die Erfahrung der Unmöglichkeit einer zeitübergreifenden Sinnwirklichkeit des Daseins also, den Willen zu eigenbedeutendem Handeln aufgehoben hat. Die bewegte Haltung erscheint daher immer als Ausdruck für ein seelisch passives Erleiden der Antinomie des Daseins. Dieser Ausdruck des Leidens ist eines der wichtigsten, aber am meisten mißverstandenen Phänomene der künstlerischen Bildaussage bei Ingres. Dies gilt besonders für die Darstellungen der Odaliskēn, der "Venus Anadyomēne", der Frauen des "Türkischen Bades", deren Verhalten immer wieder eine inhaltliche Bedeutung zugemessen wird, mit der das Bild zur Illustration eines Trivialromanes wird. Mißverstehen man die Ausdrucksbedeutung der Gebärden, die Passivität ihres Verhaltens, die offenkundige Bedeutungslosigkeit der Inhalte ihrer zeitlichen Existenz als inhaltliche Anspielungen auf einen bestimmten Lebensstil, dann freilich bleibt nichts übrig als "pervers-schillernde Erotik" und die passive, intentionslose Daseinshaltung wird zu einer "trägen, apathisch schmachtenden Animalität". Damit wird die "Doppeldeutigkeit" der Erscheinung der Figur zu einer "Doppeldeutigkeit" des Platonischen mit einem "Zug zum Perversen" gemacht.¹⁵⁾ Aber die inhaltliche Bedeutungslosigkeit des Verhaltens der Figuren dient nicht der Darstellung von Animalität, sondern ist die Voraussetzung dafür, daß die Figur zum Ausdrucksträger überindividueller, allgemeingültiger seelischer Haltung dem Dasein gegenüber werden kann, einer Haltung, die das Dasein als ein Erleiden-Müssen der zeitlichen Bedingtheit der

eigenen Existenz und des Ausgeschlossen-Seins aus einer Identität von Daseinsvollzug und "Wirklichkeit" erfährt. Nicht zufällig tritt die in sich bewegte Haltung immer im Zusammenhang mit einem Verhältnis von Figur und Raum auf, in dem das Übermächtig-Sein des unendlichen Raumes unmittelbar erfahrbar wird.

Im Porträt der Baronin von Rothschild geschieht dies dadurch, daß der Raum im Ausschnitt des Bildes quantitativ "überwiegt" und als dunkle Fläche über der hellen Fläche der Figur ein besonderes Gewicht besitzt. Die ein wenig in sich zusammengesunkene Haltung der Figur erscheint wie eine Reaktion derselben auf das "Lasten" des Raumes - man braucht nur die obere Fläche des Bildes abzudecken, um zu bemerken, wie damit die optische Legitimation für die Haltung der Figur verlorengeht. Bei der Interpretation muß natürlich beachtet werden, daß nur einzelne Motive, Kopf und Arm, jene Übergangsform zwischen Ruhe und Bewegung zeigen (dies genügt, um eine Entsprechung im Zeitverhalten zum Gegensatz zwischen der Zeitgebundenheit des Körpers und zeitlosem Bildmoment zu erreichen). Andere Motive, wie der liegende Arm und das Halten des Fächers sowie die asymmetrische Sitzstellung der Figur sind in ihrer räumlich fixierten Stellung durchaus als Hinweise auf ein bestimmtes Bedeutungsverhalten der Figur in ihrem zeitlichen Dasein zu verstehen - auf die von ihr übernommene Rolle der Repräsentation einer vornehmen und reichen Standesschicht. Aber die Ausdruckswerte der Bewegungshaltung von Kopf und Arm lassen doch deutlich werden, daß sie diese Rolle im Bewußtsein ihrer Bedeutungsrelativität ohne innere Anteilnahme und mit einer gewissen Resignation in die Unvermeidbarkeit einer solchen Scheinwirklichkeit des äußeren Daseins trägt.

Mit der Verbindung der ruhigen, asymmetrischen Sitzstellung mit der in sich bewegten Gestik von Arm und Kopf wird eine Beziehung zwischen der konkreten zeitlichen Daseinsfunktion der Figur und ihrer seelischen Zuständlichkeit hergestellt und damit der Anforderung des Porträts entsprochen, eine bestimmte seelische Individualität in ihrem historischen Dasein zur Darstellung zu bringen.

Es ist naheliegend, daß eine Darstellungsform, in der die historischen Inhalte bedeutungslos erscheinen, danach drängt, das Seelisch-Zuständliche als die eigentliche Realität des Menschen zum alleinigen Thema des Bildes zu machen. Dies geschieht in den Darstellungen des weiblichen Aktes. Denn dieser kommt den Ausdrucksintentionen der Darstellungsform in zweierlei Hinsicht entgegen: Einmal darin, daß es der weiblichen Psyche naturgemäßer zu sein scheint, das Dasein in seiner "Wirklichkeit" passiv anzuerkennen, anstatt dieser "Wirklichkeit" eine eigene historische Bedeutung im Handeln entgegensetzen zu wollen, zum anderen in der Bedeutung des Nackten als der primären, "eigentlichen" Daseinsform des Menschen außerhalb aller Bindungen an eine historische Standesrolle.

Diesem Bedeutungsinhalt der Aktdarstellungen entspricht ein bestimmtes formales Verhältnis von Figur und Bildfläche. Bei der Besprechung der Porträts wurde zu zeigen versucht, warum der Betrachter aus dem Verhältnis der Figur zur Bildfläche auf eine seelische Zuständlichkeit der Figur schließt. Es ergab sich, daß in diesem Zusammenhang der Bezug zur Mittelachse eine besondere Bedeutung gewinnt. Bei einer Stellung in der Bildmitte ergibt sich eine ausdrucksstarke Identität der Zeitqualität des Motivs (der Zeitruhe) mit der Zeitqualität der aus aller Kontinuität gelösten "Wirklichkeit" des Bildmomentes (der Zeitlosigkeit). Je stärker eine Haltung auf die Mittelachse des Bildes bezogen ist, desto geringer scheint die Spannung zwischen dem Willen der Figur zu einer Bedeutungsgebung ihrer Existenz durch aktives Handeln und ihrem "Wirklichkeitsverhältnis". Bei einer reinen Symmetriebeziehung kommt dieser Wille ausdrucksstark zum Verlöschen und damit die historische Individualität des Seelischen. Der daraus resultierende Eindruck einer aus aller Bindung an historische Lebensinhalte befreiten seelischen Anonymität der Figur entspricht genau der thematisch begründeten Anonymität der Aktfigur. Allen Aktdarstellungen Ingres' liegt eine solche Symmetriesezung der Figur zur Bildmitte zu Grunde.

Es können dabei drei verschiedene Lösungsmöglichkeiten des Themas unterschieden werden: 1) Die liegende Figur, als Körper asymmetrisch zur Bildmitte, jedoch mit anderen Gegenständen zusammen eine symmetrische Beziehung herstellend (Die Große Odalique,¹⁶⁾), 2) die sitzende Figur, der Körper asymmetrisch im Bildfeld, jedoch die Achse der Körperdrehung in der Bildmitte ("Die Badende von Valpincon",¹⁷⁾), 3) die stehende Figur in der Bildmitte ("Venus Anadyomène",¹⁸⁾). Jede dieser Bildlösungen zeigt die Figur in einer anderen, dem jeweiligen Verhältnis zur Bildmitte entsprechenden Verhaltensweise: Die liegende Figur in einer ruhig fixierten, intentionalen Haltung, die sitzende in einer Durchdringung von ruhiger Sitzstellung mit einer Körperdrehung, die stehende in einer durchgehend intentionslosen Bewegtheit der Haltung.

In der Darstellung der sog. "Großen Odalisque" kann der Körper nicht als ein aus der Umgebung herauslösbarer Gegenstand gesehen werden. Allein eine Entfernung des Vorhanges würde bereits die Figur unmöglich werden lassen, weil dann der Körper als im Raum isolierter Gegenstand vom Betrachter unter dem Gesichtspunkt der anatomischen Bildung gesehen werden müßte: ein kleiner Oberkörper auf einem unglaublich langen Unterkörper. Die Darstellung ist also nicht auf die Veranschaulichung einer erhöhten Selbstwertigkeit der Erscheinung des weiblichen Körpers gerichtet, sondern stellt diese Selbstwertigkeit in Frage. Von einer Idealisierung des Körpers kann daher nicht die Rede sein - die Überlängung der Glieder und die Geschmeidigkeit der Konturlinien geben zwar dem Körper einen besonderen Erscheinungscharakter, jedoch nicht im Sinne der Steigerung der Erscheinung zu normativer Gültigkeit. Schon mehrfach wurde darauf hingewiesen, daß die sinnliche Evidenz der Oberflächen, die Differenzierung der Lichtwirkung, die Plastizität der Motivformen, zwar dazu dient, das existentielle Eigensein des Körpers im Raum zu betonen, aber nur, um dann dieses Eigensein in der Einbindung der Motive in eine übergreifende Flächengliederung zu relativieren. Bezeichnenderweise ist es nicht möglich, in den verschiedenen Aktdarstellungen

eine Übereinstimmung in der körperlichen Bildung der Figur zu finden, so daß man sagen könnte, in jedem Bild sei die gleiche "Idee" der Schönheit des Körpers in jeweils anderen räumlichen Zusammenhängen zur Anschauung gebracht. Die in jedem Bilde andersartige Gestaltung des Körpers dient nicht zum Ausweis einer in sich selbst bestimmten, harmonischen Schönheit desselben, sondern stellt eine Entsprechung seiner Erscheinungsqualitäten zu der jeweils andersartigen Beziehungssetzung von Daseinsvollzug und "Wirklichkeit" her, d.h. die körperliche Erscheinung hat einen spezifischen Aussagewert zu der durch die Bildgestaltung gegebenen Bestimmung der Daseinsform der Figur.

In der "Großen Odalisque" etwa führt die Überlängung der Figur dazu, daß ihre Haltung nicht als das Ergebnis eines funktional einheitlichen Bewegungsvorganges verstanden werden kann, sondern eher als Zusammenfassung verschiedener räumlicher Positionen. Die Haltung erscheint, übertrieben ausgedrückt, wie aus einzelnen Motiven "zusammengesetzt", woraus sich erklärt, warum sie trotz ihrer thematischen Unkompliziertheit eigentümlich disparat, in sich ungelöst wirkt.

Mit der durch die Überlängung verbundenen Isolierung einzelner Motivbereiche ergeben sich Differenzierungen in der Wiedergabe des Dinglichkeitscharakters dieser Motive: So wirken Beine und Füße in dem durch Vorhang und Fächer abgegrenzten Teilraum dinglich greifbarer, in ihrer räumlichen Lagerung "zufälliger" als Kopf und Oberkörper, die durch die Strenge des formalen Aufbaus räumlich entrückter und viel weniger dinglich konkret, vielmehr fast zeichenhaft-abstrakt erscheinen. Zwischen dem vorderen Bereich der Füße und dem Oberkörper mit Kopf ergibt sich im Verfolg der Haltung eine gleitende Veränderung der Erscheinungsweise der Figur von dinglicher Nähe zu flächenstrenger Distanziertheit, die keineswegs nur als Folge der verschiedenen Distanz der Motive zum Betrachter interpretiert werden kann, sondern eine Entsprechung zur Bedeutungsaussage der Bildkomposition darstellt.

Für diese Aussage ist entscheidend wichtig, daß das Heranziehen des Vorhangs an die Figur als Vorgang abgeschlossen ist und daß die rechte Hand auf dem Vorhang ruht. Die Situation des Bildes erscheint damit als Ergebnis eines intentionalen Verhaltens der Figur. Der Bogen aus dem zur rechten Hand führenden Faltenzug, dem rechten Arm und dem Kopf liegt symmetrisch zur Mittelachse. Durch ihn wird eine Raumfläche ausgegrenzt, die die einzige größere, positiv geformte geometrische Fläche des Bildes ist. Die Fläche gewinnt damit eine besondere Aktivität, sie erscheint als bedeutungsgebend für das Bild und als der eigentliche Bezugsinhalt der Haltung der Figur. Der Bogen aus Vorhang und Figur "fängt" die Bewegungsrichtung des von oben einströmenden Raumes auf. Das intentionale Verhalten der Figur führt also zu einer Beziehungssetzung ihrer Existenz zur Unendlichkeit des Raumes und seiner Zeitlosigkeit.

Es hatte sich bei der Besprechung der Porträts gezeigt, daß das Verhalten der Figuren in den Bildern von Ingres vom Betrachter im Sehen (und daher auch unbewußt) auf die Polarität von Dasein und "Wirklichkeit" als den notwendig gegebenen Bezugsebenen der seelischen Existenz zurückgeführt wird. Nur so erklärt es sich, warum die Rückenwendung der Figur im Bild der "Großen Odalisque", da sie die Voraussetzung zur Erstellung des räumlichen Zusammenhanges mit dem Vorhang ist und intentional vollzogen wird, zum Ausdrucksäquivalent für eine "innere Abkehr" der Figur von allen historischen Bedeutungsinhalten des Daseins wird. Diese intentional vollzogene Abwendung kann jedoch nicht zu einer Überwindung der Daseinsantinomie führen. So bleibt die Figur ausdruckschaft gleichsam "an der Grenze" zwischen den Bezugsebenen stehen und erscheint in dieser existentiellen Situation wie unlösbar gefangen. In der Gestaltung des Bildes wird dies zur Anschauung gebracht an dem Verhältnis, das die Figur in der eingenommenen Haltung zum Bildraum gewinnt! Indem sie den Bildraum völlig bis an die Ränder ausfüllt, wird sie überall zur Grenze zwischen den Raumbereichen: zwischen einer vorderen und hinteren Raumzone, zwischen dem oberen und unteren Bildbereich, zwischen der

mittleren und der seitlichen Raumfläche. Je stärker die optische Einspannung der Motive als Grenzen zwischen den Raumzonen, desto geringer ihre Teilhabe an der Tiefendimension des Raumes.

Damit wird deutlich, welche Ausdrucksbedeutung die Verwandlung der Erscheinungsqualität der Motive von den raumfüllenden Füßen und Beinen zum raumentzogenen (in Bezug zur Tiefe) Oberkörper und Kopf hat. Die in dieser Verwandlung noch einmal nachvollziehbare innere Abkehr der Figur vom raumdurchmessenden Handeln wird durch die Wendung des Kopfes und den Blick auf den Betrachter wieder rückgängig gemacht. So kommt im motivischen Verhalten der Figur selber zum Ausdruck, daß sie seelisch auf der Grenze zwischen innerer Abkehr und Zuwendung unentschieden stehen bleibt. Nicht zufällig wird das Gesicht durch die Beleuchtung in eine helle, zum vorderen Raum gehörende Hälfte und eine dunkle hintere Hälfte zerteilt. In keinem anderen Bild von Ingres (außer vielleicht im "Türkischen Bad") ist die Zweispältigkeit menschlicher Existenz so sehr zum Thema der Darstellung gemacht wie in diesem (weshalb es unverständlich ist, wie man in diesem Bild einen Beweis für eine Beziehung zu Raffael sehen will). Der anschauliche Gegensatz zwischen der Größe und Plastizität des Körpers und der Einengung des Bildfeldes auf ein Mindestmaß, in dem die Figur wie gefangen erscheint, wird bei längerer Betrachtung fast unerträglich. Keinesfalls übermittelt das Bild das Erlebnis eines harmonisch-gelösten, in sich freien und über alle existentiellen Spannungen hinausgehobenen Daseins. Im Gegenteil stellt es ganz unmittelbar die Negation aller Möglichkeiten, zu einer Daseinserfüllung gelangen zu können, dar.

Die Darstellung der sog. "Badenden von Valpincon" ist aus dem gleichen Kompositionsprinzip entwickelt wie die Zeichnung des Raffael als Knabe und das Porträt der Baronin von Rothschild. Durch den Vorhang wird im Bildfeld eine Teilfläche ausgegrenzt, dem die Figur symmetrisch zugeordnet ist. Diese Symmetriebildung wird durch verschiedene motivische Hinweise betont: Durch die Stellung der Spitze des

Bettpfostens, durch die von den oberen Ecken des Teilfeldes zur Figur führenden Faltenlinien des hinteren Vorhangs und durch die Unterteilung dieses Vorhangs in eine beleuchtete und eine beschattete Hälfte. Mit dieser Mittelstellung der Figur im Teilfeld wird wie im Porträt der Baronin von Rothschild eine Beziehung der Haltung zur Bildmitte verbunden. Diese Haltung bildet einen räumlichen Winkel, dessen Scheitel in der Bildmitte liegt. Nur der Oberarm hat an den Raumrichtungen in die Tiefe nicht teil, er zeigt als richtungsneutraler Mittelpunkt die Drehachse der Haltung auf. Im übertragenen Sinn läßt sich sagen, daß sich die Figur um die Mittelachse des Bildes dreht, wobei jedoch offen bleibt, ob sie im Moment tatsächlich bewegt ist oder nicht. Die ruhig fixierte, intentionale Sitzstellung der Figur in der Mitte des Teilfeldes wird mit der intentionslosen, auf keine konkrete Bedeutung gerichteten Drehung um die Bildmittelachse in unlösbarer Einheit zusammengesehen.

Damit erscheint auch hier das Verhalten der Figur seelisch bestimmt zu sein von dem Bedürfnis nach Bewahrung einer inneren Daseinsruhe, die durch die Beziehung zur Zeitlosigkeit als der einzigen im Daseinsmoment gegebenen "Wirklichkeit" relativiert wird, weil in ihr immer von neuem jede innere Einheit des Daseins aufgehoben wird. Jedoch ist die Spannung fast aufgehoben und nur noch im Wechselspiel von Ruhe und Bewegung spürbar. Im Unterschied zum Porträt, in dem die Figur als historische Persönlichkeit stärker an die Standesrolle, die sie übernommen hat, gebunden bleibt, ist hier der Versuch, "bei sich selbst" eine Einheit von Daseinsbindung und "Wirklichkeit" zu finden, mit der Annahme einer völligen Anonymität der Existenz verbunden. Diese Ausnahme der Bedeutungslosigkeit im zeitlichen Dasein ermöglicht die innere Nähe zur "Wirklichkeit" des Daseins.

Allein diese mit der Komposition des Bildes, mit der Beziehungssetzung der Mittelachsen der Teilfläche und der Bildfläche (in der sich anschaulich die Verbindung der beiden Bezugsebenen der Existenz darstellt) verbundenen Ausdruckswerte sind es, die dem äußeren Verhalten der Figur eine "innere Berechtigung" geben, die den Betrachter nicht

mehr nach dem inhaltlichen Sinn desselben fragen läßt (Z.B. nach der inhaltlichen Bedeutung der Kopfwendung, über die das Bild ja keine Auskunft gibt). Daran zeigt sich besonders deutlich die Beziehungslosigkeit der Daseinsform der Figur zu allen konkreten historischen Lebensinhalten. Die Rückenwendung wird als zwingende Entsprechung des Verhaltens zur Daseinsform gesehen: In ihr spricht sich eine innere Abkehr von allem, was außerhalb des eigenen Selbst liegt, aus. Der trennende Vorhang ist die räumliche Konkretisierung der Ausdrucksbedeutung der Kopfdrehung; die Figur schaut nicht auf den Betrachter zurück wie die "Große Odalisque", die eine Durchbrechung der Anonymität durch eine Kommunikation mit dem Betrachter als Möglichkeit offen läßt. Die Analogie mit dem Porträt der Baronin von Rothschild ist auffallend und bestätigt die behaupteten Ausdruckszusammenhänge von Komposition und Verhalten: Auch hier wendet sich die Figur im Blick vom Betrachter ab (was sich in keinem anderen der vollendeten Porträts von Ingres wiederholt!) und zeigt in der Haltung die Verbindung einer ruhigen Sitzstellung mit einer intentionslosen Bewegtheit.

Im Unterschied zum Porträt jedoch, wo nur Arm und Kopf als bewegt erscheinen, deutet sich hier eine Drehung des gesamten Körpers an. Aus der daraus resultierenden Komplexität des Ausdrucks einer "ruhigen Unruhe" der Haltung gewinnt die Figur jene Bedeutungshaftigkeit ihrer Erscheinung, die die thematisch belanglose Rückenansicht zur Ausdrucksschiffre für eine seelische Daseinshaltung werden läßt. Die "Ruhe", die die Figur ausströmt - optisch das Ergebnis ihrer Symmetriestellung im Teilfeld - wird in Bezug auf diese Daseinshaltung als Ausdruck für eine "innere Geschlossenheit" ihrer seelischen Existenz gedeutet, die sie in der Anonymität durch die Rückbeziehung auf sich selbst gewinnt (Rückenwendung, Unbekleidetsein des Körpers und "Ruhe" der Erscheinung sind für den Betrachter unabdingbar miteinander verbunden). Diese "Ruhe" ist jedoch identisch einer fortdauernden "Unruhe". Daraus ergibt sich der bestimmende Eindruck, daß die Figur mit ihrem Verhalten eine bestimmte

Form des Daseins "annimmt" und sie passiv "erträgt". In der Einbindung der Haltung in die senkrechte Bewegungsrichtung des Raumes findet dieser Eindruck seine Bestätigung: Die Figur unterstellt sich in ihrer Daseinsform der Unendlichkeit des Raumes (vergl. den Gegensatz von Raumrichtung und Körperstellung in der "Großen Odalisque"!), aber diese Unterstellung ist gleichbedeutend der Gewinnung der "Ruhe" der Erscheinung (Symmetriestellung im Teilfeld). Diese optische Dialektik macht die Sinnbedeutung des Bildes aus: Daß eine innere Einheit der Existenz nur in der Form einer widerstandslosen, auf historische Eigenbedeutung verzichtenden Annahme der Antinomie des Daseins möglich sei. Die Verbindung der Ausdrucksmomente einer "inneren Geschlossenheit" und eines passiven "Sich-Unterstellens" gibt der Figur jene Würde ihrer Erscheinung, die erst ihre Monumentalisierung im großen Bildformat möglich macht. Auch hier ist die spezifische Bildung des Körpers, seine Großflächigkeit bzw. blockhafte Geschlossenheit nur im Zusammenhang mit der Bildaussage "ausdrucksvoll" und nicht auf die Darstellung eines weiblichen Schönheitsideals gerichtet.

In der Darstellung der "Venus Anadyomène" steht die Figur in der Bildmitte. Ihre Bewegungshaltungen sind weitgehend intentionslos, auf keine Bedeutungsgebung ihrer Existenz gerichtet. Die Figur bewegt sich wie mit innerem Widerstreben, als sei sie "gegen ihren Willen" dazu gezwungen. Inhaltlich erscheint ihr Verhalten belanglos, ja geziert, wie das Greifen zum Haar. Immer wieder werden die Figuren von Ingres falsch interpretiert, weil man die Bedeutungslosigkeit ihres Tuns für ihre einzige Ausdrucksdimension hält. Aber es ist schon entscheidend, wie die Figur im Umriß zu einer Fläche zusammengefaßt wird. In der Geschlossenheit dieser Fläche erscheint die Figur wie in sich gefangen - unfähig, sich zu einem raumgreifenden Handeln zu befreien, unfähig aber auch, zu einer motivischen Ruhe zu gelangen.

Damit erfährt das Thema, die Geburt der Göttin, eine eigenwillige, aber überzeugende Interpretation. Die zeitliche Bewegtheit der Haltung steht in ausdruckshafter Spannung zur Bindung des Körpers an die Mittelachse, die eine Identität

der Zeitqualität der Stellung und der Zeitlosigkeit der Unendlichkeit des Raumes bedeutet. Diese Identität kann jedoch nur im Verlöschen des körperlichen Daseins zur "Realität" werden, denn körperliches Dasein ist immer an die Zeit gebunden. Das körperliche Dasein bedeutet für die Figur einen Verlust der Identität, ein Heraustreten-Müssen aus der Zeitlosigkeit als ihrem ursprünglichen Seinszustand. Damit wird das Thema der Darstellung, die Existenzwerdung einer wesenhaft auf Transzendenz bezogenen Person, zum unmittelbar anschaulichen Erlebnis. Jedoch vermag die Figur ihre Identität zur Transzendenz nicht in ihr zeitliches Dasein mit hineinzunehmen. Sie verliert diese Identität im Moment ihrer Existenzwerdung und wird zeitlich bedingtes Dasein. Infolgedessen erfährt sie ihre Geburt als eine auferlegte Bindung an die Zeit, der sie sich nur mit innerem Widerstreben zuordnet. Die Verlorenheit des Blickes läßt die innere Abwesenheit deutlich werden. Im genaueren Sinn kommt also zum Ausdruck, daß die Figur nicht mehr göttlicher Natur ist, sondern daß sie es ursprünglich war - vor ihrer Geburt. Diese Bedeutung ergibt sich ausschließlich aus den Anschauungsbedingungen der Bildgestaltung. Jedoch entspricht die motivische Bildung der Figur ihr insofern, als sie selber (von den Putti abgesehen) keine Attribute oder Handlungsmomente zeigt, die sie als Göttin ausweisen - motivisch stellt sie nur einen beliebigen weiblichen Akt dar.

Das Göttlich-Sein eines Menschen in seinem zeitlichen Dasein - dies ist ein thematischer Vorwurf, der sich mit der Erscheinungsweise der Figur von Ingres nicht überzeugend verbinden läßt. Diese Thematik fordert eine Darstellungsform, in der sich die Transzendenz als eine zeitübergreifende Bedeutungswirklichkeit des Daseins der Figur enthüllt, als eine immanente Seinsqualität ihrer körperlichen Existenz. In den Bildern von Ingres vollzieht sich jedoch eine Trennung von Daseinsbedeutung und "Wirklichkeit", die sich durch keine Handlung für die Figur rückgängig machen läßt. Alles, was sie unternimmt, um ihrer Existenz eine eigene Sinnlichkeit zu geben, wird als eine fiktive Bedeutung entlarvt, als eine äußerlich übernommene Rolle, die im Widerspruch zu der

"Wirklichkeit" ihres Daseins steht. Im Porträt und in der Aktdarstellung wirkt diese Enthüllung deswegen legitim, weil es den thematischen Anforderungen desselben entspricht, die Bedeutung des Menschen allein in seinem seelischen Verhältnis zu den Bedingungen seiner Existenz zu sehen - unabhängig davon, was der Mensch in seinem Leben zu sein vor gibt. In der Darstellung göttlicher Personen wirkt sie jedoch peinlich, weil damit das Göttlich-Sein als ein bloß äußerliches Verhalten auf eine seelische Struktur zurückgeführt wird, die sich in nichts von der jedes anderen Menschen unterscheidet. Tatsächlich erscheint dann zum Beispiel Christus¹⁹⁾ als ein larmoyanter Jüngling, der seine Christus-Rolle mit falschem Pathos spielt.

Um diese Diskrepanz zwischen der Erfahrung der nur vor geblichen zeitlichen Bedeutung der Person und ihrer Bedingtheit als zeitgebundene Existenz zu einer legitimen Aussage des Bildes machen zu können, hat Ingres mit Vorliebe religiöse Themen gewählt, in denen die göttliche Person in einer Vermittlerrolle zwischen Jenseits und Diesseits auftritt. Hierzu gehören u.a. die "Schlüsselübergabe an Petrus"²⁰⁾ und "Der lehrende Jesus im Tempel"²¹⁾. Der oben erwähnte Widerspruch kann in diesen Darstellungen durchaus als eine in sich stimmige Interpretation der Sinnbedeutung der Handlung der Hauptfigur in Bezug auf die Gesamtheit der Figuren erfahren werden, woraus diese eine gewisse Überzeugungskraft zu gewinnen vermag - die oft geleugnet wird - in Bezug auf die Erscheinungsweise der göttlichen Person selber hinterläßt er doch immer einen unangenehmen Eindruck. Völlig in sich gelungen erscheint die Darstellung einer solchen, zwischen Jenseits und irdischer Welt vermittelnden Handlung bezeichnenderweise nur in einem Bilde, in dem die Vermittlerrolle von einer nichtgöttlichen Person, dem Papst, getragen wird: In der zweiten Fassung der "Sixtinischen Kapelle"²²⁾.

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach den Möglichkeiten des Historienbildes bei Ingres. Auch hier ergab sich aus den Gestaltungsprinzipien eine genaue Begrenzung

der künstlerisch überzeugend darstellbaren Themen, unabhängig von den Vorstellungen, die Ingres in dieser Beziehung von den Möglichkeiten seiner künstlerischen Begabung hatte. Für das Historienbild gilt im Wesentlichen das gleiche wie für die Bilder mit religiöser Thematik: Sofern das Thema die Veranschaulichung einer historischen, das zeitliche Dasein der Figuren bestimmenden, eine Sinneinheit dieses Daseins herstellende Bedeutung des Bildgeschehens verlangt, ergibt sich ein Widerspruch zu der Erfahrung der absoluten Beziehungslosigkeit des Bildmomentes zum Daseinsvollzug der Figuren. Besonders gilt dies für die Darstellung von Handlungsvorgängen. Die Wahrnehmung einer Körperbewegung (im Unterschied zur Bewegtheit der Haltung) bedingt die Vorstellung eines Raumkontinuums, durch das sich der Körper bewegen kann. In den Bildern von Ingres ist jedoch die Tiefe des Raumes nicht mehr als eine vorstellungsmäßig mit der Hand durchgreifbare Größe wahrnehmbar, denn der Raum wird als formale Fläche mit der Figur in einer durchgehenden Sehebene zusammengefaßt. (Der Vergleich mit Reynolds ergab, daß bei Ingres der Blick des Betrachters immer auf diese Ebene "auftrifft" und sie nicht in die Tiefe zu "durchbrechen" vermag.) Der Bewegungsintention des Körpers fehlt anschaulich die Möglichkeit der Realisierung - sie steht im Widerspruch zu der "Tiefelosigkeit" des Raumes. Die momentane Stellung des bewegten Körpers oder Motivs wirkt wie aus dem eigentlich gemeinten Bewegungsvorgang herausgelöst. Sie gibt keine ausdruckshafte Zusammenfassung der zeitübergreifenden Bedeutung der Handlung wie bei David, sondern wirkt wie ein bloßer inhaltlicher Hinweis auf eine intendierte, aber nicht erfüllte Bedeutung.

Daraus ergibt sich als thematische Voraussetzung für das Historienbild bei Ingres, daß das Geschehen im Bildmoment zu einem Punkt der Entwicklung gelangt sein muß, in dem sich mit einem Innehalten der Figuren in ihrem Tun eine neue, der inhaltlichen Bedeutung des Geschehens übergeordnete, nur im Moment gegebene Bedeutungswirklichkeit ihres Daseins offenbart. Damit wird den Anforderungen des Historienbildes entsprochen, die Schicksalshaftigkeit eines bestimmten Momentes im Dasein der Figuren zur Anschauung zu

bringen, zugleich aber auch eine Übereinstimmung zwischen Thema und den Ausdruckswerten der Darstellungsprinzipien erreicht. Die Offenbarung der von den Figuren nicht intendierten Bedeutungswirklichkeit ihres Tuns vollzieht sich in Identität mit der Enthüllung der Bedeutungslosigkeit dieses Tuns in Bezug auf die "Wirklichkeit" ihres Daseins. Die Figuren werden durch die Entwicklung des Geschehens (die ihnen gleichsam "aus den Händen gleitet") im Bildmoment gezwungen, als die eigentliche Wahrheit ihres Tuns ihre Ohnmacht zu erkennen, dem Dasein aus eigenem Willen eine Sinneinheit zu geben. Diese Ohnmacht der "Wirklichkeit" des Daseins gegenüber erfahren sie in ihrem gemeinsamen Tun als das ihnen gemeinsame Schicksal.

Es gibt nur sehr wenige Historienbilder von Ingres, die diese Voraussetzungen erfüllen. Dazu gehören: "Tu, Marcellus eris"²³⁾, "Antiochus und Stratonike"²⁴⁾, "Aretino und der Gesandte Karls V."²⁵⁾.

Als Beispiel soll das Bild "Antiochus und Stratonike" in der Fassung von Chantilly besprochen werden. Bei der Darstellung des Innenraums ergab sich für Ingres eine besondere Schwierigkeit daraus, daß sich die Motivflächen desselben (Wände, Fußboden) mit ihrer räumlichen Fluchtung einer Einbindung in eine übergreifende Bildflächenteilung widersetzen. Nur wenn es gelingt, diese Motivflächen in einen Zusammenhang zueinander zu setzen, in dem sie vom Betrachter unbewußt als Teilflächen der Bildgliederung gesehen werden müssen, stellt der Bildraum nicht mehr ein einfaches Nachahmungsprodukt eines realen Raumes dar, sondern gewinnt eine besondere Erscheinungsqualität. Um den "Widerstand" des Raumes gegen eine Einbindung in die Fläche aufzuheben, ist es notwendig, ihn motivisch so zu verwandeln, daß seine "Richtigkeit" nicht mehr aus einer motivischen Richtigkeit der Konstruktion (und damit der Tiefenfluchtung) erschlossen werden kann, sondern nur noch aus der "Logik" der formalen Zusammenhänge.

In der Tat läßt sich feststellen, daß Ingres bei der Darstellung von Innenräumen die motivische Richtigkeit aufhebt, indem er zum Beispiel immer eine nach perspektivischen Gesetzen unrichtige Konstruktion zu Grunde legt, - jedoch nicht willkürlich verfährt, sondern die "Fehler" immer im Hinblick auf eine Ausdruckssteigerung der Bilderscheinung anlegt (ob bewußt oder unbewußt, läßt sich nicht sagen). Diese perspektivischen Konstruktionsfehler werden jedoch vom Betrachter nicht bemerkt, weil die formalen Beziehungen eine neue Anschauungseinheit des Bildes herstellen.

Im Stratonike-Bild wird der Baldachin, in dem sich der Arzt, Antiochus und der König befinden, in seiner Stellung im Raum auf die Musterbildung des Fußbodens bezogen. Die helle Bahn links der Baldachinbasis ist auf den gleichen Fluchtpunkt ausgerichtet wie die einzige sichtbare (!) Tiefendiagonale des Baldachins (Architrav) und die Diagonale des Bilderrahmens an der rechten Seitenwand. Der Fluchtpunkt liegt in der Mitte der Oberkörperfläche des Arztes. Die beiden Randlinien der rechten Bahn jedoch haben einen eigenen Fluchtpunkt, der in der Nähe der linken Hand des Arztes liegt. Aus den verschiedenen Fluchtungen der linken und rechten Bahn ergibt sich eine jeweils andere Aufsicht auf den Fußboden, rechts des Baldachins fluchtet er rascher als links. Die beiden Bereiche des Fußbodens können nicht zu einer einheitlichen Fläche zusammengesehen werden, die begreifbar ist. Die Bruchstelle wird durch den vorderen Stuhl verdeckt, der ebenfalls perspektivisch inkorrekt gezeichnet und im Verhältnis zu den Figuren zu groß ist (man stelle sich auf ihm eine sitzende Figur vor!). Der von der Stuhllehne herabhängende Mantel fängt die Randlinien der rechten Bahn auf und bezieht sie als formale Schrägen auf die Senkrechte der hinteren Ecksäule. So werden Vorder- und Hintergrund des Raumes formal in einer Teilfläche zusammengefaßt. Zugleich werden die Linien dieser Bahn als Teilstrecken einer Flächendiagonale gesehen, die über die Arme des Arztes und der Frau auf dem Fresko hinter dem Pfeiler mit der Kriegerfigur zu einer Lichtfläche auf der Abschlußwand des Raumes führt, deren Grenzen die Diagonale mit der Senkrechten der Figur der Stratonike in Beziehung setzt.

Gemäß der asymmetrischen Stellung des Betrachterstandpunktes (= Fluchtpunkt) zum Baldachin müßte dieser in leichter Schrägansicht gesehen werden. Diese ist jedoch nur in der Tiefenrichtung desselben durchgeführt, nicht aber an der Vorderfront (Basis und vorderer Architrav zeigen keine Fluchtung nach rechts in die Tiefe, sondern liegen parallel zu den Bildrändern). Am Verhältnis der beiden Kapitelle links zum tiefendiagonalen Architrav ist die Trennung von Schrägansicht (Architrav) und Vorderansicht (Kapitelle) deutlich zu erkennen. Da außerdem alle Ecken des Baldachins außer der vorderen linken verdeckt sind, läßt sich dieser nicht als ein im Raum umgehbarer, sozusagen "herauslösbarer", selbständiger Architekturkörper erfahren - obwohl er motivisch einen solchen darstellt. Baldachin und Hauptraum lassen sich nicht voneinander lösen, sie bilden eine Einheit, die nicht auf den motivischen Zusammenhängen beruht. Diese Einheit wird fast ausschließlich durch die Stellungen des Arztes und der linken vorderen Baldachinsäule hergestellt.

Auf den Arzt ist die Fluchtung des Baldachins bezogen. Durch eine Verkleinerung der beiden rechten Interkolumnien der Säulenreihe vor der Abschlußwand wird erreicht, daß der Arzt genau die Mitte der Distanz zwischen der Säule hinter Stratonike und der rechten Ecksäule bezeichnet. Die Distanzen des Arztes und der vorderen linken Baldachinsäule zu den seitlichen Bildrändern sind im umgekehrten Verhältnis gleich groß. Die Baldachinsäule bezeichnet die Mitte zwischen dem linken Bildrand und der aus den Falten des Mantels über dem Stuhl und der Ecksäule gebildeten Senkrechten, durch die die rechte Seitenwand zu einem Teilfeld der Bildfläche umgedeutet wird. Das zwischen der Baldachinsäule und dem linken Bildrand liegende Feld wird durch die senkrechte Licht-Schattengrenze auf der Wand über der Tür und durch die Figur der Stratonike halbiert. Die fast waagerecht liegende rechte Hand der Stratonike liegt zusammen mit der Hand des Arztes auf der waagerechten Halbierungslinie der Bildfläche. Diese rechte Hand bezeichnet zugleich die Mitte der Dekorationszone der Abschlußwand, die vom Fußboden bis zu

den Schmuckleisten über den Wandbildern reicht. Der Perlstab und die hintere Abschlußlinie des Fußbodens sind somit gleich weit vom oberen bzw. unteren Bildrand entfernt. Damit wird auch der Fußboden als eine größenmäßig der oberen Wandzone entsprechende formale Fläche in die übergreifende Bildflächenteilung einbezogen. Die durch ihn aufgewiesene Raumtiefe wird durch die formale Bindung der Stratonike an die Säule hinter ihr (Parallelität der Linien!), an die senkrechte Licht-Schattengrenze auf der Abschlußwand und an die untere schräge Kante des offenen Türflügels (Konturbildung!) aus dem Erfahrungsbereich real durchmeßbarer Tiefenkontinuität herausgenommen. Dies führt dazu, daß die Gegenstände nicht nach dem Maßstab der perspektivischen Verkleinerung in ein definitives räumliches Verhältnis zueinander gesetzt werden können, sondern daß die wirklichen Distanzverhältnisse unbestimmt, "schwimmend" bleiben. Die Figur der Stratonike, unmittelbar "an" der Säule stehend gesehen (obwohl motivisch ein ganzes Stück entfernt von dieser, nach Maßgabe der Fußbodendistanz), muß, wenn neben der Säule stehend vorgestellt, nur geringfügig verkleinert gedacht werden, jedoch sehr stark verkleinert in einer Stellung in der Tür. (Eine dort erscheinende Figur reicht mit dem Kopf in die Höhe der Schulter der Stratonike). Da Säule und Wand, durch die Parallelität der Linien aneinander gebunden, ebenfalls ganz nah beieinander stehend gesehen werden, kann die Distanz, die Stratonike auf dem Weg zur Tür durchmessen müßte, nicht als eine tatsächlich gegebene, durchgehbare Größe des Raumes wahrgenommen werden. Die Figur ist in der Tiefenentwicklung des Raumes nur motivisch, auf dem Fußboden, nicht aber verhältnismäßig ihrer Größe nach an einem bestimmten Ort lokalisierbar. Ihre Ortsgebundenheit ergibt sich für den Betrachter aus den formalen Beziehungen zu dem linken Bildrand und der Baldachinsäule. Durch die gleiche Größe der Distanzen und die Richtungsparallelität werden Figur und Säule nebeneinander in einer Ebene gesehen - obwohl die Figur motivisch hinter der Säule steht und gleichzeitig optisch an die Hauotraumsäule gebunden ist.

So ergibt sich, daß die anschauliche Stimmigkeit der räumlichen Beziehungen nicht aus den motivischen Angaben erschlossen werden kann - denn diese "stimmen" nicht - sondern aus der Verhältniswertigkeit der Distanzen zwischen den beiden Hauptakteuren des Geschehens, Stratonike und dem Arzt, der Baldachinsäule und den Bildrändern. Bei der Wahrnehmung des Bildraumes wird der Betrachter immer wieder gezwungen, sich an der Stellung dieser drei Motive auf der Bildfläche zu orientieren - anders läßt sich eine Vorstellung seiner anschaulichen Einheit nicht gewinnen. Dabei spielt neben der teilweisen Unrichtigkeit der perspektivischen Konstruktion zusätzlich eine Rolle, daß die starke Fluchtung des Fußbodens und des Baldachins einen zum Bildraum sehr nahen Betrachterstandpunkt implizieren, der sich mit der von der Größe des überschaubaren Raumausschnitts geweckten Distanzvorstellung nicht in Übereinstimmung bringen läßt. Obwohl zum Beispiel die Baldachinsäule im Zusammenhang des ganzen Bildraumes in beträchtlicher Entfernung vom Betrachterstandpunkt vorgestellt wird, ist die Konstruktion der Säule so nahsichtig, daß sie sich nach vorn durchzubiegen scheint (Ein optischer Effekt, der sich aus der Gleichzeitigkeit von Aufsicht auf die Basis und Untersicht unter das Kapitell ergibt). So kann sich der Betrachter nicht in ein festes Distanzverhältnis zum Bildraum bringen - dieser wird immer zugleich nah, zum einzelnen Gegenstand, und fern, zum ganzen Raumausschnitt, erfahren. Aus diesem unlösbaren Ineinander von dinglicher Nähe und doch wieder erscheinungshafter Distanziertheit, die durch die Verwandlung der Raumteile in Flächen verstärkt wird, gewinnt der Raum ein optisches Eigenleben (das nicht mit atmosphärischer Stimmung verwechselt werden darf). Er wird im Bilde nicht als eine ausgegrenzte, statisch festliegende Größe "vorgefunden", die vom Blick "tastend" nachvollzogen wird, sondern als ein immer neu in der Zusammenfassung der verschiedenen Ansichtsbedingungen in der Sehebene sich konstituierendes Ganzes erlebt. Der Raum ist nicht ein motivisch bestimmtes, reales Faktum, sondern die aus den formalen Beziehungen in der Wahrnehmung hervorgehende Einheit des Bildes.

Damit gewinnt auch er jene ausdruckshafte "Doppelwertigkeit" der Erscheinung, die als grundlegend für die Bilder von Ingres erkannt wurde. Als ein motivisches Gebilde wirkt er, abgesehen von der Kostbarkeit des Materials und der Ausstattung, geradezu belanglos, sozusagen wie ein "Alltagsraum", dem keine besondere Bedeutung zukommt. Dieser Eindruck beruht auf der oft gerügten, aber zur Aktualisierung der bildzeitlichen Momentaneität notwendigen Pedanterie in der Ausführung der Details, auf dem Verismus der Oberflächenbehandlung, der scharfen Beleuchtung, der "Stimmungslosigkeit" des Raumes, vor allem aber auf der Nahnichtigkeit der Gegenstände, wie sie sich aus der perspektivischen Konstruktion ergibt. Der Raum erfährt keineswegs in seiner gegenständlichen Erscheinung bereits eine ausdruckshafte Steigerung seiner Erscheinung zu einem "schicksalsschwangeren" Ereignisraum, in dem nur bedeutende historische Ereignisse vorgestellt werden können, wie dies in der Geschichte des Historienbildes sehr oft und in besonders ausgeprägter Form bei David der Fall ist.

Die kühle, sachliche Korrektheit der Gegenstandswiedergabe (verbunden mit der Isolierung des einzelnen Motivs als plastischer Körper im Raum) läßt die Relativität und zeitliche Bedingtheit der materiellen Existenz deutlich werden. Aber diese Bedingtheit wird in der besonderen Erscheinungsqualität des Raumes als eine "vordergründige Realitätsebene" erlebt, die noch nicht die eigentliche "Wirklichkeit" des Seienden ausmacht. Denn die Anschauungseinheit des Gegenständlichen, der Raum, wird auch hier als eigentlich grenzenloser, unendlicher Raum gesehen. Zum Eindruck des Grenzenlosen trägt wesentlich bei, daß die flächenformale Geschlossenheit des Bildraumes mit einer betonten motivischen Offenheit desselben zusammen gesehen wird (nach oben in der Überschneidung der Säulen durch den Bildrand). Die von außerhalb des Bildausschnitts kommende motivische Richtung der Säulen verwandelt sich mit der Umsetzung der Raumteile in Flächenbahnen in eine formale Richtung und wird damit zu einer Erscheinungsform des Raumes überhaupt. Dieser gewinnt so einen besonderen Bewegungscharakter; er scheint von oben in das Bild einzuströmen.

Die formale Einheit des Bildes und damit die qualitative Bestimmtheit des Bildraumes als Fragment des grenzenlosen Raumes ist jedoch nur mit der momentanen Stellung der Figuren im Bildfeld gegeben. Auch hier tritt die potentielle Unendlichkeit des Raumausschnitts im Moment des Geschehens hervor, "realisiert" sich die Zeitlosigkeit in der Aufhebung jeder Beziehung des Bildmomentes zu allen vorherigen und nachfolgenden Daseinsmomenten der Figuren (denn eine Veränderung ihrer Stellung würde die formale Einheit der Bilderscheinung, und damit diese selbst, aufheben). Das eigentliche "Geschehen" des Bildes ist die im Handlungsmoment sich ereignende "Rückbeziehung" des zeitlich bedingten Daseins der Figuren auf die Zeitlosigkeit des unendlichen Raumes als der eigentlichen Zuständigkeit der "Welt". In der Stellung der Figuren im Bildfeld enthüllt sich zugleich das Verhältnis, das sie in ihrer Rolle im Geschehen zu dieser "Wirklichkeit" des Daseins einnehmen. Die sich dabei ergebenden Ausdrucksdifferenzen stellen die eigentliche Interpretation des Themas dar.

Die Figur der Stratonike wird trotz der Distanzangaben auf dem Fußboden in unmittelbarem Zusammenhang mit der hinteren Hauptraumsäule und der vorderen Baldachinsäule gesehen. Sie ist aus der motivischen Tiefenentwicklung des Raumes "herausgenommen" und den Senkrechten der Säulen zugeordnet. In der Gleichheit der Distanzen zum linken Bildrand und zur Baldachinsäule (maßgebend ist der rechte Oberarm) gewinnt ihre Stellung im Teilfeld eine qualitative Ruhe, die in ausdruckshafter Einheit mit ihrer Einbindung in die Bewegungsrichtung des Raumes gesehen wird (wie sehr ähnlich bei der "Badenden von Valpincon"). Ihr Stehen in der Mitte des Teilfeldes erscheint als ein "Sich-Unterstellen" unter die Bewegungsrichtung des Raumes, der "aus dem Unendlichen kommend" vorgestellt wird. Die ursächliche Wirkung der Gegenwart der Figur auf die Entwicklung des Geschehens wird vom Betrachter aus dieser Bedeutungswertigkeit ihrer Stellung gefolgert (auch wenn er die thematischen Zusammenhänge nicht kennt). Zugleich wird die Einnahme einer räumlichen Position in der Mitte eines eigenen Raumbereiches als Ausdruck für eine seelische Daseinshaltung verstanden, die in

der "Unterordnung" an die "Wirklichkeit" eine innere Einheit ihrer zeitlichen Existenz zu gewinnen sucht. Auch in der Haltung selber, in der Gestik von Arm und Kopf, spricht sich seelische Introvertiertheit aus.

Im Bezug zum Gesamtraum, bzw. zu den Figuren, gewinnt ihre Stellung jedoch eine andere Zeitwertigkeit (in der Asymmetrie), die in einer Spannung zu der Symmetriebindung im Teilfeld steht (der Zeitruhe). Die Teilhabe der Figur am Geschehen bedeutet eine Relativierung ihrer Selbstbezogenheit, eine erzwungene Bindung an eine Daseinsrolle. Die Neigung des Kopfes (der nicht die Hand berührt!) zeigt jene intentionslose Bewegtheit, die zwischen Handeln und Ruhen fortdauernd unentschieden verharnt und daher vom Betrachter auf eine seelische Zuständlichkeit zurückgeführt wird, in der verschiedene Erlebnisinhalte in einer Spannung zueinander stehen. Da dieser Ausdruck einer Spannung im äußeren Verhalten in einer Entsprechung zu der Spannung der Zeitwerte ihrer Stellung steht (Mitte im Teilfeld, Zeitentbundenheit, Bezogenheit auf die Bewegungsrichtung des Raumes: Asymmetrie im Bildfeld, Bindung an eine Daseinsrolle im Geschehen), scheint sich im Verhalten der Figur ein seelisches Erleiden der Antinomie des Daseins auszudrücken. Die Figur erfährt ihre Rolle, ihre ursächliche Wirkung im Geschehen als erzwungene Teilhabe an zeitlichen Daseinsinhalten, als Negation der von ihr in der passiven Unterordnung an die "Wirklichkeit" angestrebten inneren Einheit ihrer Existenz und damit als Aufweis der Unaufhebbarkeit des Widerspruchs selber.

Der Arzt ist im Baldachin aus der Bewegungsrichtung des Raumes herausgenommen, dagegen der Fluchtung der Raumdiagonalen zugeordnet. In seiner momentanen Stellung erscheint er im Fluchtpunkt gleichsam "festgehalten" zu werden. Mit seinem Tun ist er intentional auf die Realisation einer bestimmten Daseinsrolle gerichtet, die als Handlung in der Zeit den dreidimensionalen Raum zur Voraussetzung hat. Dieser durch die Fluchtung gegebene dreidimensionale Raum ist jedoch eine Teilfläche der übergreifenden Bildflächengliederung und damit qualitativ Teil des unendlichen Raumes.

Der Arzt verbindet in seiner momentan fixierten Haltung den Fluchtpunkt mit der Figur des Antiochus, zugleich berührt er mit seinem linken Außenkontur (vom Betrachter aus) die Bildmitte. Seine Haltung, die thematisch das plötzliche Erkennen der "seelischen Wirklichkeit" aller Beteiligten darstellt (insbesondere der Liebe zwischen Antiochus und Stratonike), stellt einen bedeutungshaften Zusammenhang zwischen der momentanen Gesamtsituation und der Bildmitte her, die "der Ort" der höchsten möglichen Annäherung des in der Zeit Existierenden an die zeitlose "Wirklichkeit" ist. Dieser "Wirklichkeitsbezug" ist jedoch nicht für den Daseinsvollzug des Arztes selber bestimmend, wie bei der Figur der Stratonike in der Unterordnung an die Bewegung des Raumes, sondern hat den Charakter einer in der Ausübung der Daseinsrolle unvermutet sich ereignenden Konfrontation. Für den Betrachter verbindet sich damit der Eindruck, daß der Arzt im Erkennen der Zusammenhänge "an eine Grenze gerät", daß also die Dialektik von Mittelachsenbezug und Fluchtpunktbezug in der Haltung auf einen bestimmten "Inhalt" des Erkennens selber verweist. Dieser "Inhalt" ist demnach die Erfahrung, daß das auf die Setzung eigenbedeuten-der Daseinsinhalte gerichtete Tun "an eine Grenze" führt, an der sich die Nichtidentität dieses Tuns zur "Wirklichkeit" des Daseins offenbart.

III. Kapitel: Das Verhältni s z u R a f f a e l

"... ce siècle de glorieuse mémoire ou Raffael posa les bornes éternelles et incontestables du sublime de l'art."
(Zit. in: Jean Alazard, Ingres et l'ingrisme, S. 66)

"Il ne faut pas croire que l'amour exclusif que j'ai pour (Raffael) me fasse son singe ... Je pense que je saurai être original en imitant."

(Zit. in: H.Naef, Paolo und Francesca, Ztschrft. für Kunstwissenschaft X, 1956, S. 18)

"Mozart ist der Gott der Musik, wie Raffael der der Male-rei! ...Und ich... erkenne mir kein anderes Verdienst zu als das der Nachfolge."

(Aus einem Brief vom 15. März 1831. Abgedruckt in:
E. Cassirer, Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhun-
dert, S. 482).

Diese und zahlreiche ähnliche Äußerungen von Ingres, in denen sich seine Verehrung für Raffael bekundet, haben von jeher entscheidend die Gesichtspunkte bestimmt, unter denen das Werk in der Literatur behandelt und bewertet wurde. In der Überzeugung, daß die Werke eines Künstlers unmittelbare Spiegelungen seiner geistigen Haltung seien, hielt man es auf Grund dieser Äußerungen für bewiesen, daß die Komposition vieler Bilder von Ingres und die wesentlichen Erscheinungsmerkmale seiner Figuren von Raffael beeinflusst oder gar übernommen sein müßten. Viele Darstellungen wurden als Zeugnisse der Auseinandersetzung Ingres' mit Raffael ausgegeben, ohne daß es nötig schien, den konkreten Beweis für diese Behauptungen zu geben. Es ist erstaunlich und zugleich bezeichnend, daß trotz der immer wieder betonten, vermeintlichen stilistischen Verwandtschaft bis heute keine Untersuchung über die konkreten Zusammenhänge vorliegt. So entstand

ein Ingres-Bild, für dessen innere Widersprüche das Werk verantwortlich gemacht wurde ("romantischer Klassizismus", "idealisierender Realismus", "platonische Erotik" u.s.w.) - deren Ursachen jedoch in einem falschen Ansatzpunkt der Interpretation liegen. Unter Berufung auf die Forderungen Ingres' nach Neubelebung einer "klassischen Kunst" hielt man es für berechtigt, zum Beurteilungsmaßstab der Bilder den Realisationsgrad dieser Forderungen zu machen. So wurden viele Bilder entweder zu Zeugnissen eines "akademisch glatten Klassizismus" oder, sofern sie überzeugend schienen, zu Formulierungen einer Idealität der körperlichen Erscheinung von raffaelischer Prägung. Die letzteren gelten als Manifestationen eines "Kultes der Schönheit und der Vollendung", der "Verherrlichung des Fleisches", der "Verklärung des Körpers".

Das heimliche Mißbehagen, das bei dieser Art der Interpretation immer mitspricht, die unterschwellige Tendenz einer Wertverschiebung der künstlerischen Leistung ins Artistische, die Notwendigkeit, die formale Gestaltung zum Selbstzweck erklären zu müssen, entweder zum "Ideal der Form" (?) an sich oder zur raffinierten Verfremdungsformel einer erotischen Sinnlichkeit - dies alles sind Symptome, die auf die Unzulässigkeit dieser Interpretation zurückweisen. Wie sehr die Bilder selber ihr widersprechen, gerade im Hinblick auf die Bedeutung der formalen Gestaltung, hat sich bereits in den vorangehenden Kapiteln gezeigt. Auffallend ist, daß die stilistische Verwandtschaft mit Raffael in sehr verschiedenen, einander oft widersprechenden Merkmalen gesehen wird: entweder in der Plastizität der Körper oder, so Zeitler²⁶⁾, "bei ziemlicher Gleichgültigkeit gegen plastische Formen" in der Darstellung eines "stillen Seins", oder in der "großen Ordnung der Komposition" oder im "Objektiven des Details" oder in der "Reinheit der Linienführung" oder im "Bewegungscharakter der Figuren". Alle diese Bestimmungen werden jedoch so allgemein gehalten, daß sie im Grunde nichts beweisen. Es scheint, daß die Unterscheidung zwischen dem "Kult der Form" und dem "Kult der Sinnlichkeit", an sich bereits

unzulässig, notwendig ist, um unter je wechselndem Gesichtspunkt immer wieder die vorausgesetzte Affinität der Bilder zu denen von Raffael bestätigt finden zu können. Wird dagegen die Erscheinungsweise der Figur, ihre "Ausdrucksqualität", ausschließlich als bedingt durch die unwiderholbare, individuelle Formgebung erkannt, so ergeben sich bei einem näheren Vergleich so entscheidende Gegensätze, daß die Behauptung einer stilistischen Verwandtschaft nicht aufrecht erhalten werden kann.

Eine Vorstellung von der besonderen Gestaltungsweise Raffaels läßt sich besonders leicht im Vergleich zweier Porträts gewinnen: Der sog. "Donna Velata"²⁷⁾ und der sog. "Fornarina"²⁸⁾. Das letztere stellt, wie sich zeigen wird, ein Plagiat der "Donna Velata" dar (nicht, wie noch vielfach angenommen, ein Original Raffaels oder eine Werkstattarbeit nach Originalentwurf) - es zeigt "raffaelische Motivik" ohne die spezifische Formgebung Raffaels.

Auffallend ist schon das verschiedene Beziehungsverhältnis von Kopf, Hals und Oberkörper in beiden Darstellungen. Bei der "Donna Velata" sind linker Halskontur (vom Betrachter gesehen) und oberer Teil des rechten Halskonturs senkrecht geführt. In dieser Parallelität wird ein optischer Funktionszusammenhang hergestellt, der für den Aufbau der Figur entscheidend wichtig ist. Beide Senkrechten betonen das Entsprechungsverhältnis der tiefenräumlichen Entwicklung von Kopf und Oberkörper, da sie jeweils mit den Ausgangspunkten der Raumrichtungen verbunden sind: Die Tiefe des Oberkörpers wird durch die Bogenlinien der Halskette und des Kleidsaumes aufgezeigt, die beide vom Ende des linken Halskonturs ihren Ausgang nehmen und zur vorderen Schulter führen. Der rechte Halskontur verbindet diese Schulter mit dem Ohr, das wiederum den Ausgangspunkt zweier Linien bildet, an denen die räumliche Tiefe des Kopfes abgelesen wird: dem Wangenkontur und der Haargrenze. Beide Linien enden genau über der Senkrechten des linken Halskonturs, ihre Endpunkte werden formal durch den Bogen aus linkem Stirn- und Wangenkontur verbunden. Dieser Bogen wird formal mit den Linien des Schleiers zusammengesehen: Die

linke der beiden inneren Faltenbahnen des Schleiers verläuft parallel zum Nasenrücken, die Verbindung wird durch den Augenbrauenbogen hergestellt. Die rechte Faltenbahn führt die Richtung des Nasenrückens fort bis hinunter zum vorgelegten Arm. Die Halskette liegt parallel zum Wangenkontur, sie endet in der Höhe des Kinns. Der umgeschlagene Saum oberhalb des Ohres bildet eine senkrechte Linie, die auf das Ende der Kette weist. Ihre Richtung wird in der rechten Kordel der Zierschleife am Kleidsaum wiederaufgenommen. Die linke Kordel derselben ist mit dem Kontur des Ärmels verbunden, der hinunter zum Endpunkt der linken Schleierbahn leitet. (Der Ärmel kann wegen der Qualität seiner Erfindung und engen Zugehörigkeit zur Figur kaum als eine spätere Zutat angesehen werden, wie behauptet wurde). Die rechte Schleierbahn wird ebenfalls von den Linien des Ärmels fortgesetzt, die sich schließlich in ihrer Richtung dem unteren Bildrand angleichen.

Die räumlichen Richtungen von Kopf und Oberkörper werden also mit den Linien des Schleiers in einen engen formalen Zusammenhang gebracht, aus dem eine über den motivischen Zusammenhang qualitativ hinausgehende Anschauungseinheit beider Motivbereiche resultiert. Das Beziehungsverhältnis von Kopf, Hals und Oberkörper, vom anatomischen Standpunkt unrichtig, wirkt in der Einheit mit dem Schleier "richtig" und völlig "natürlich".

Die Erscheinungsweise der Figur beruht also auf folgenden Gestaltungsmerkmalen:

- auf einer systematischen Beziehungssetzung der räumlichen Richtungen der Konturlinien, die von bestimmten Fixpunkten, (Ohr, Überschneidungsstelle von Halskontur, Kette und Kleidsaum) ausgehen. Die kontinuierliche Verbreiterung des Flächenabstandes zwischen diesen Linien stellt das Anschauungsmaß für das räumliche Sich-Öffnen der Motivflächen nach vor. Die Endpunkte der Linien werden durch weitere Konturen in Verbindung gesetzt (linker Gesichtskontur, rechter Schulterkontur, innerer Rand des Schleiers) - der räumliche Öffnungsvorgang erfährt damit seinen Abschluß. Die einzelnen

räumlichen Richtungssysteme werden zu größeren Einheiten zusammengefaßt: Kopf, Hals und Schultern durch die Rahmung von Kleidsaum und Schleiersaum, Oberkörper und Kopf durch den gesamten Schleier. Die Öffnung des Schleiers nach unten wird durch den vorgelegten Arm abgeschlossen.

- auf der Gleichsetzung von räumlicher und formaler Richtung: Alle Linien werden in der Systematisierung ihrer räumlichen Richtungszusammenhänge zu Beziehungswerten in einer formalen Ordnung (z.B. die Linien, die die Gesichtsfläche umgrenzen, werden als formale Distanzstrecken zwischen den beiden Grenzsetzungen der senkrechten Halskonturen gesehen.)

- auf einer Zuordnung der Motive innerhalb waagerechter und senkrechter Beziehungsrichtungen (die Senkrechte aus dem Kontur des Schleiersaums oberhalb des Ohres weist auf den Kettenansatz und die rechte Kordel der Schmuckschleife; Kinn und Kettenansatz liegen auf gleicher Höhe).

Von dieser Systematisierung der räumlichen und formalen Richtungen ist im Bilde der "Fornarina" nichts zu bemerken. Alle jene feinen, aber sehr wichtigen Formzusammenhänge sind hier verlorengegangen: Die Parallelität der Halskonturen, die senkrechte Stellung des Haarscheitelansatzes über dem linken Kontur des Halses, die kontrastierende waagerechte Lagerung der Augen und des Mundes, die Funktion des Ohres als Ausgangspunkt der liniengebundenen räumlichen Entwicklung des Kopfes. Besonders aufschlußreich ist die verschiedenartige Wiedergabe der Grenzlinien des Haares. Bei Raffael bildet diese vom Ohr bis zum Scheitel fast eine Gerade, die die naturgegebene gegenständliche Rundung des Kopfes unberücksichtigt läßt, so daß die Tiefe des Kopfes, obwohl motivisch aufgezeigt, räumlich nicht als reale Distanz nachvollziehbar ist. Im Bilde der "Fornarina" gibt die gleiche Linie die konkrete Wölbung des Kopfes wieder, d.h. ihr Verlauf ergibt sich aus der "richtigen Nachahmung" eines in der Natur gegebenen Tatbestandes. Der Betrachter gewinnt dadurch die Vorstellung, daß die räumliche Tiefe des Kopfes tastend mit der Hand nachvollzogen werden kann - was eben bei Raffael

nicht der Fall ist. Der gleiche Unterschied zeigt sich auch in allen anderen Details: Die Nase wird bei der "Donna Velata" als Winkel aus Nasenrücken (Schattengrenze) und Nasenflügel gegeben; der Zusammenhang mit der Gesichtsfläche wird durch den Bogen der Augenbraue und die Parallelität von Nasenflügel und Mund hergestellt. Bei der "Fornarina" ist die Nase sehr viel "naturgetreuer" als "greifbarer" Gegenstand aufgefaßt, der Zusammenhang mit dem Gesicht ergibt sich aus dem Ineinander-Übergehen der Oberflächenwölbungen, also aus einem gegenständlichen, nicht aus einem formalen Bezug. Das rechte Auge (vom Betrachter aus) ist bei Raffael als ein Formkomplex isoliert in die Fläche der (Wange und Stirn zusammenfassenden) Winkelöffnung von Haar- und Backenkontur gesetzt. Der Stellenwert des Auges in dieser Fläche, deren räumliche Krümmung nicht eindeutig bestimmt werden kann, ergibt sich aus der Festlegung der Augenbreite als formale Distanz zwischen dem Ende des Nasenflügels und dem Perlenhänger im Haar: Der Augenbrauenbogen endet senkrecht über dem Nasenflügel und senkrecht unter dem Perlenhänger. Dieser markiert die von der Geraden der Haargrenze aufgehobene Trennung zwischen der Vorderfläche und der Seitenfläche des Kopfes. Ohne ihn würde der Kopf völlig flach wirken. Die Wiederholung des gleichen Schmuckstücks im Bild der "Fornarina" erweist diese als von der "Donna Velata" abhängig; die verschiedene Stellung desselben läßt zugleich den großen Qualitätsunterschied der Darstellungen deutlich werden. Während in der "Donna Velata" der Perlenhänger eine so entscheidende Stellung hat, daß der Kopf ohne ihn keine in sich stimmige Anschauungseinheit bilden würde, erscheint er bei der "Fornarina" als dekorative, aber entbehrliche Zutat. Er "hängt" an einem bestimmten Ort der räumlichen Wölbung des Turbans - dies allein macht seine Stellenwertigkeit aus. Das Auge selber ist wie die Nase mit der Gesichtsfläche durch die räumlich-tastbare Kontinuität der Oberflächenwölbungen verbunden. Der Mund, bei Raffael als Waagerechte gesehen (so daß die Differenzierung seines räumlichen Verlaufs wohl motivisch, nicht aber tiefenhaft einsichtig ist), wird bei der "Fornarina" entsprechend der Vorwölbung der Gesichtsfläche sehr genau in allen räumlich konkreten Richtungsvariationen der Lippenrundungen wiedergegeben.

Diese Unterschiede in der Darstellungsweise können nicht als Abwandlungen eines gleichen Gestaltungsprinzips verstanden werden, das zur Charakterisierung der Erscheinung der Figur variiert wird. Die Unvereinbarkeit der Gesichtspunkte, unter denen der Gegenstand jeweils gesehen ist, läßt sich am leichtesten in einem Vorstellungsexperiment erkennen: Wenn man sich den Kopf ohne Angabe von Mund, Nase und Augen vorstellt. Im Porträt der "Donna Velata" ergibt sich dabei der Eindruck des Verlöschens optischer Erscheinungen innerhalb einer als formale Ordnung fortbestehenden Linienumgrenzung (aus dem Wangenkotur links, Backenkotur und Haargrenze rechts) - bei der "Fornarina" dagegen der Eindruck einer Zerstörung des gegenständlichen Zusammenhangs einer tastbaren Oberflächenwölbung. Mit anderen Worten: Bei Raffael beruht die Anschauungseinheit der Figur auf formalen, nicht gegenständlich-kausalen Zusammenhängen, die Darstellung gibt also eine nur erscheinungshafte, phänomenale Natur - im Bild der "Fornarina" beruht die Einheit auf den realen räumlichen Motivbeziehungen, wie sie am wirklichen Gegenstand auch gegeben sind - die Darstellung ist also im Wesentlichen eine Nachahmung der außerbildlichen realen Natur. Alle Ausdruckswerte der Erscheinung, bei Raffael bedingt durch die neue Anschauungsordnung und daher letztlich Aussagen über die Wesensqualität der körperlichen Existenz selber, sind bei der "Fornarina" bedingt durch die motivische Bildung der Gesichtszüge und des Körpers, haften also der Figur gleichsam wie ein äußeres Etikett an.

So verwandelt sich die formale, flächige Öffnungsweite der Augen der "Donna Velata" in ein räumlich-motivisches Vorquellen der Augäpfel, die Richtungsstrenge des Mundes in ein präziöses Vorspitzen der Lippen, die jeder Tastvorstellung entzogene Konsistenz der Oberflächen in eine weiche Fleischlichkeit. Aus dieser Umdeutung aller Formwerte der Motive in gegenständliche Bestimmungsmerkmale derselben ergibt sich eine Überpointierung der physiognomischen Besonderheiten der dargestellten Person, die dem Porträt fast den Charakter einer Karrikatur gibt.

Obwohl also im Bilde der "Donna Velata" die Tiefe des Körpers durch die Linien unmittelbar dargestellt wird, kann diese Tiefe nicht als reale, durchmeßbare Raumdistanz gesehen werden, weil die Linien zugleich als formale Richtungen einen bildflächenparallelen Ordnungszusammenhang bilden. Die Voraussetzung dafür, daß die Linie zugleich als motivisch in die Tiefe gerichteter Gegenstandskontur und als formale Richtung auf der Fläche gelesen werden kann, ist, daß sie ähnlich wie bei Reynolds nicht mit anderen Linien zu geometrischen Flächen zusammengefaßt wird. Der Unterschied zu Reynolds liegt vor allem darin, daß bei diesem die Richtungen der Konturen als Geraden aufgefaßt und den grundsätzlichen Dimensionsrichtungen des Raumes, der Höhe, der Breite und der Tiefe, als Teilwerte eingebunden werden, dagegen bei Raffael als Bogenlinien, die die in sich zurückkehrende Rundung des plastischen Körpers beschreiben.

Vergleicht man dazu die Erscheinungsweise der Figur bei Ingres, so zeigen sich grundsätzliche Unterschiede. Da bei Ingres alle Linien als Grenzen geometrischer Flächen aufgefaßt werden, die in einer bildparallelen Sehebene aneinander grenzen, dürfen sie nicht motivisch in die Tiefe gerichtete Konturen darstellen. Dies würde im Sehen im Verfolg der Tiefenrichtung eine Durchbrechung des Flächenzusammenhanges verlangen, also einen anschaulichen Widerspruch ergeben. So vermeidet Ingres möglichst die Schrägansicht von Figuren und Motiven oder nimmt ihr, wo sie notwendig gegeben werden muß die Kontinuität ihrer tiefendiagonalen Richtung. Bei Raffael dagegen wird die Figur gerade umgekehrt aus solchen tiefendiagonalen Richtungen entwickelt. Ihre Erscheinung beruht also auf Anschauungsbedingungen, die von Ingres in seinen Darstellungen nicht realisiert werden konnten. Aus dem Vergleich mit der "Fornarina" ergab sich, daß die Tiefenbezogenheit der Figur Raffaels nicht lediglich als Ergebnis einer Nachbildung gegenständlicher Oberflächenzusammenhänge ist, sondern daß sie in der Identität von räumlicher Richtungssystematik und formaler Ordnung zur Bedingung einer neuen, phänomenalen Existenzform wird. Eine Veränderung der Linien und ihres Zusammenhangs würde nicht eine bloße Ver-

änderung der motivischen Beschaffenheit des Körpers bedeuten, sondern eine Aufhebung der anschaulichen Möglichkeit seiner Existenz selber.

Das aber bedeutet, daß Ingres eine Figur Raffaels nur unter der Zerstörung aller ihrer Ausdruckswerte in seine Bilder übernehmen konnte, weil eben dazu die formale Einheit ihrer Erscheinung aufgehoben werden mußte. Eine scheinbare Annäherung war nur dann möglich, wenn die Figur Raffaels selber bereits wenig tiefendiagonale Motive aufwies, also z.B. in reiner Frontalansicht gegeben war. Aber auch da blieb der grundsätzliche Gegensatz der Gestaltungsauffassungen bestehen. Dies ist der Grund, warum die Zahl der tatsächlichen Figurenentlehnungen oder -anregungen sehr gering ist, entgegen der üblichen Vorstellung eines weitreichenden Einflusses der Werke Raffaels auf Ingres. Im Widerspruch zu der von Ingres postulierten Vorbildlichkeit Raffaels konnte eine schöpferische Auseinandersetzung gar nicht stattfinden, weil keine Gemeinsamkeiten in der Darstellungsweise bestanden. Letztlich kann das Werk von Ingres formelhaft als in seinem Wesen "antiklassisch" charakterisiert werden. Es beruht auf der Negation dessen, was Grundlage und Darstellungsziel der "klassischen Kunst" ist: Der Dignität und Selbstherrlichkeit der Erscheinung des Menschen als einer eigengesetzlich in sich gegründeten, unabhängigen Existenz. Bei Ingres wird die Figur zum unselbstständigen Teil einer übergreifenden Bildflächengliederung und damit einer übergeordneten Wirklichkeit zugeordnet, die sie als relativierende Bedingung ihrer Existenz vorfindet. Während bei Raffael die Figur den Raum zum Vollzugsmedium ihrer zeitlichen Existenz macht, ihn sich in der Tiefenbezogenheit ihrer Erscheinung gleichsam "aneignet", steht bei Ingres die Figur als Fläche dem Raum als Fläche gegenüber. Daher wird bei Raffael das Dasein des Menschen als Erfüllung seiner Möglichkeiten in Zeit und Raum gedeutet, dagegen bei Ingres als fortwährende Versagung einer solchen Erfüllung.

Die Berufung Ingres' auf das Werk Raffaels als einer Bestätigung für die Richtigkeit der eigenen Intentionen beruht also auf einem Mißverständnis. Es ist auffallend, daß er gerade die "Fornarina", die die Darstellungsprinzipien Raffaels weitgehend in belanglose Motivmerkmale verwandelt, besonders schätzte. Sie ließ sich sehr viel leichter in den eigenen Bildern wiederverwenden, weil sie der Umsetzung in geometrische Flächenformen nicht jenen Widerstand entgegensetzte, wie er sich bei den originalen Figuren Raffaels aus der absoluten Unauflösbarkeit von motivischer Raumrichtungsgebundenheit und formaler Ordnung ergab. Die vornehmlich auf konkreten Zusammenhängen der Oberflächen beruhende Gegenstandskausalität der "Fornarina" harrt sozusagen noch der Umsetzung in eine formale Gesetzmäßigkeit, um zu einer autonomen Bildwirklichkeit zu werden. Sie war also für Ingres ebenso noch "ungeformtes Modell", wie alle jene Personen, die er zu porträtieren hatte.

So hat es nicht als Beweis für die Verwandtschaft mit Raffael, sondern im Gegenteil für die Gegensätzlichkeit der Darstellungsweisen zu gelten, daß die meisten Zeugnisse der Begeisterung Ingres' für Raffael reine Kopien sind: der Madonna dell'Impanate²⁹⁾, der Mackintosh-Madonna³⁰⁾, der Madonna del Granduca³¹⁾, der "Madonna mit den Kandelabern"³²⁾, der Eva der Loggien³³⁾, des Selbstbildnisses³⁴⁾. Und fast alle Kompositionen, die ohne nähere Begründung als Zeugnisse der Abhängigkeit von Raffael angeführt werden, gehen, wie noch zu zeigen sein wird, auf andere Vorbilder zurück.

Der tatsächliche Einfluß der Werke Raffaels ist daher sehr viel geringer als angenommen wurde. Die vielen Lobpreisungen aus dem Munde Ingres' sind als Bekundungen einer geistigen Haltung der Persönlichkeit zu verstehen, die durch aus nicht mit der schöpferischen Haltung des Künstlers übereinstimmt. Dieser bezieht sich auf andere Vorbilder, wenn es um die Formulierung der Gemälde geht. Die Wurzeln des Ideen-Klassizismus von Ingres liegen in der geistesgeschichtlichen Situation seiner Zeit und in der Struktur seiner Persönlichkeit, die zu untersuchen nicht Aufgabe der Kunstgeschichte

sein kann. Die Begegnung mit den Werken von Raffael (und der Antike) wird die Bedeutung einer sichtbaren Bestätigung für die Wahrheit jener Bildungsinhalte gehabt haben, die er aufgrund seiner Erziehung, Ausbildung und seelischen Konstitution für entscheidend hielt. Das sich aus solchen Bildungserlebnissen entwickelnde ästhetische Programm eines Künstlers darf jedoch nicht als Erklärung seiner Werke gewertet werden. Die üblichen Interpretationen der Bilder von Ingres beruhen meistens auf der Annahme, daß in seinen Äußerungen eine Formulierung der Prinzipien der eigenen Gestaltungsweise vorliege. Daß auch ein sehr begabter Künstler nicht in der Lage ist, diese Prinzipien immer gemäß seiner geistigen Vorstellungen zu verändern, die Ausdrucksmomente der Werke zu "manipulieren", darauf wurde bereits im ersten Kapitel hingewiesen. Im Gegenteil kann die Formulierung eines ästhetischen Programms als ein Symptom für einen latenten Widerspruch zwischen der geistigen Position des Künstlers und den Möglichkeiten seiner Gestaltungsbegabung gesehen werden. Ein solches Programm beinhaltet die Setzung neuer, als nicht selbstverständlich gegeben, sondern als zu erschaffen vorgestellter Inhalte des eigenen Werkes durch das Bewußtsein. Es ist also gegen die Aussagequalitäten der intuitiv angewendeten Gestaltungsprinzipien der ursprünglichen Begabungsrichtung gerichtet.

Erwin Panofsky hat in einem 1920 verfaßten Aufsatz "Der Begriff des Kunstwollens"³⁵⁾ auf diese Problematik hingewiesen: "Daher ist jede Künstlerästhetik mit einer gewissen Notwendigkeit in sich antagonistisch und zwar mit der Maßgabe, daß gerade die nicht ursprüngliche, erst durch das Bildungserlebnis wachgerufene Tendenz, als die reflektierbarere, in ihr den schärferen, programmatischeren Ausdruck findet." Dies bedeutet, "daß sie gerade diejenige Tendenz, die künstlerisch die minder schöpferische, sekundäre, ja retardierende genannt werden muß, theoretisch häufiger, grundsätzlicher und mit postulativer Geltung zum Ausdruck bringt."

Die Äußerungen Panofskys bedürfen jedoch insofern einer Korrektur, als es nicht zulässig ist, von vornherein anzunehmen, daß jede Künstlerästhetik auch ein Bewußtsein der ursprünglichen Tendenz, der Bedingungen des "schöpferischen Urtriebs" einschließt. Es ist von Ingres keine Äußerung überliefert, aus der auf ein solches Bewußtsein geschlossen werden könnte. Die Selbstverständlichkeit der eigenen Verfahrensweise im Gestalten kann so stark sein, daß diese, die Verfahrensweise, niemals zum Gegenstand der Reflexion wird. Ihre "Handhabung" ist ja mit der Begabung identisch, braucht also nicht erst gedanklich erarbeitet zu werden. Der Antagonismus, von dem Panofsky spricht, ist nicht notwendig an die Ästhetik selber gebunden, sondern kann sich ebenso zwischen Ästhetik und Werk offenbaren. Dies ist bei Ingres der Fall. Sein ästhetisches Programm ist in besonders starkem Maße dem eigenen "schöpferischen Urtrieb" entgegengesetzt. Gerade daraus aber erklären sich die dogmatische Starrheit und der prophetische Eifer, womit er dieses Programm verkündete.

IV. Kapitel: Die Auseinandersetzung mit Michelangelo

"En mangeant du Michelange" - mit diesen Worten charakterisierte Ingres sein Vorgehen beim Entwerfen der Komposition "Das Martyrium des hl. Symphorion"³⁶⁾. Man hat diesem Anspruch im allgemeinen wenig Bedeutung zugemessen. Friedländer etwa setzt in seinem Buch "David to Delacroix" die Bemerkung hinzu: "with whom it (das Bild) has however nothing to do"³⁷⁾. Von anderen Autoren wird das Bild als ein Zeugnis für die Abhängigkeit Ingres' von Raffael angesehen. Eine genauere Untersuchung zeigt jedoch, daß es auf ganz andere Vorbilder zurückgeht: Auf ein Bild von Poussin "Camillus und der Schulmeister von Falerii"³⁸⁾ und auf die Fresken in der Capella Paolina von Michelangelo.

Vom Bilde Poussins wurde die allgemeine Ordnung übernommen: Die Unterteilung der Bildfläche in ein kleines Feld links und ein größeres rechts, in dessen Mitte sich die Hauptperson befindet. Auch gehen einzelne Figuren (der Standortenträger, der Jüngling, welcher Steine auflieft, u.a.) auf dieses Bild zurück.

Die eigentliche Kompositionsidee sowie das Handlungsgefüge der Darstellung aber wurden von Ingres in Anlehnung an die Fresken von Michelangelo, die "Bekehrung des Saulus"³⁹⁾ und die "Kreuzigung Petri"⁴⁰⁾ entwickelt. Die das Bildgeschehen bestimmende Beziehung zwischen der Mutter des hl. Symphorion (links oben an der Stadtmauer) und dem Sohn, der das Martyrium auf sich nimmt, findet sich in der "Bekehrung des Saulus" vorgebildet in dem Zusammenhang zwischen Gottvater und der Gruppe um Saulus. Wie hier Gottvater so weist bei Ingres die Mutter mit dem rechten Arm nach unten auf das Zentrum des Geschehens, mit dem linken Arm auf ein weiteres Beziehungszentrum der Sinnbedeutung des Geschehens. Die Arme bilden jeweils einen rechten Winkel; der Kopf wird bei Ingres ähnlich wie bei Michelangelo mit Hilfe des Gewandes einer Flächenform eingebunden. In der durch den rechten Arm Gottvaters aufgewiesenen Beziehungsrichtung zu Saulus erscheint

oberhalb des letzteren ein Krieger (mit erhobenem rechten Arm), der sich halb umwendet und nach oben blickt. Links von ihm nimmt ein weiterer Krieger eine verwandte Stellung ein. Beide Figuren finden sich an gleicher Stelle und in ähnlicher Haltung bei Ingres wieder (der linke trägt nun ein Blasinstrument).

Die formale Gliederung der Gesamtszenerie und ihre Beziehung zum Bildraum stammt dagegen aus der "Kreuzigung Petri". Die Stellung und kompositionelle Funktion des rechten Winkels der Arme der Mutter ist angeregt durch den Winkel, der im Fresko von Michelangelo aus den Fahنشäften und dem rechten, weisenden Arm des Reiters gebildet wird. Es folgt bei Michelangelo rechts eine Feldabtrennung durch zwei Speere, die zu einer durchgehenden Geraden zusammengefaßt sind. Diese Trennungsgerade wiederholt sich bei Ingres in der linken Profillinie des Turmes und der Fortsetzung ihrer Richtung im Standartenträger davor.

Das rechts anschließende Hauptfeld wird in der "Kreuzigung Petri" formal durch die Diagonalrichtung der Kreuzbalken gegliedert. Dieses Diagonalkreuz findet eine Entsprechung in der Haltung des hl. Symphorion: So wie bei Michelangelo der kürzere Kreuzbalken die Richtung des weisenden Armes des Reiters wiederaufnimmt und zum schrägen Kleidsaum des Mannes rechts unten am Bildrand weiterleitet, so wird bei Ingres die Richtung des rechten Armes der Mutter über den rechten Arm Symphorions, den wehenden Mantelbausch, den Fuß des Liktors (mit dem Rutenbündel) rechts zur unteren Bildecke fortgesetzt. Die Richtung des längeren Kreuzbalkens, deren Verlängerung den unteren Bildrand rechts neben dem Speerende trifft und oben in einer Figur endet, die ihren Kopf zu einer nachfolgenden Gruppe zurückwendet, wird bei Ingres in der Diagonale aus rechtem Bein, Kleidfalten und linkem Arm des Symphorion wiederholt. Diese Diagonale endet unten ein Stück rechts neben der Trennungsgeraden von Haupt- und Teilfeld, mit deren Endpunkt sie durch die Linien des umgestürzten Opfertisches in Verbindung gebracht wird, (bei Michelangelo durch den Bildrand), oben in der Spitze des Meilensteins.

der formal in der Fläche senkrecht über dem vorderen Lektor steht - so wie bei Michelangelo die hintere Figur senkrecht über der vorderen Eckfigur.

Daß es sich bei diesen Übernahmen nicht um eine schematische Nachahmung einer Kompositionsfigur handelt, sondern daß ihnen eine wirkliche Einsicht in die Gestaltungsprinzipien der Fresken Michelangelos zugrunde liegt, zeigt sich daran, daß die Funktion der Gliederung in Bezug zum Bildraum bei Ingres die gleiche ist. So wie Michelangelo durch die Diagonalrichtungen die räumlichen Abschlußgruppen der Szenerie, die Gruppe des Reiters links und die Gruppe des zurückgewendeten Mannes rechts, mit den vorderen Figuren in der Fläche zu einer Einheit zusammenfaßt, so werden im "Martyrium des hl. Symphorion" die hinteren Abschlußmotive des Vordergrundraumes, die Mutter und der Meilenstein, durch das Diagonalkreuz der Richtungen formal auf die Vordergrundsfiguren bezogen. In beiden Darstellungen wird in verwandter Weise mit der Diagonalkreuz-Gliederung eine Integration der motivischen Tiefenstaffelung in eine flächenparallele Sehebene erreicht.

Darüberhinaus ist auch die räumliche Gliederung des Geschehens in wesentlichen Elementen aus der "Kreuzigung Petri" entwickelt. Dort wird das räumliche Zentrum, das Kreuz mit Petrus und den an der Aufrichtung des Kreuzes beteiligten Personen, nach hinten durch eine isolierte Figurengruppe abgeschlossen. Der obere Teil des langen Kreuzbalkens und der obere Teil des kurzen Kreuzbalkens zusammen mit dem links anschließenden beiden Figuren, deren schräge Armhaltungen zum Reiter überleiten, fassen diese Hintergrundsgruppe in einem formalen Winkel zusammen und verbinden sie mit dem Vordergrund. Auch bei Ingres wird eine gesonderte Hintergrundsgruppe durch den Winkel der Arme des hl. Symphorion zusammengefaßt. Dieser mittlere Figurenkomplex (die Gruppe um Petrus und die Hintergrundsgruppe) wird seitlich rechts und links durch vier hervorgehobene Figuren begrenzt: Durch den Reiter mit weisendem Arm, durch die formal senkrecht unter diesem stehende Rückenfigur vorn, durch

den vorschreitenden Führer der Gruppe hinten am rechten Bildrand und durch die vordere rechte Eckfigur. Diese vier Figuren wiederholen sich bei Ingres im Reiter mit ausgestrecktem Arm (!), in der Rückenfigur (!) darunter, im Meilenstein (an Stelle des Führers) und im rechten Liktorn vorn.

Die beiden Liktoren stehen zu den Hintergrundfiguren in einem ähnlichen Verhältnis wie bei Michelangelo die größtmäßig herausragenden "Führerfiguren" zur zugehörigen Gruppe. Auffallend ist die Ähnlichkeit zwischen der Gruppe rechts des hl. Symphorien und der Abschlußgruppe oberhalb des Kreuzes. Die Anordnung der Figuren ergibt jeweils einen räumlichen Keil, an dessen Spitze die Hauptfigur steht, während die übrigen Figuren so eng aneinandergestaffelt anschließen, daß die räumlichen Distanzen zwischen ihnen aufgehoben werden. Die formale Zusammenfassung der linken Gruppenhälfte mit der Hauptfigur erfolgt in beiden Darstellungen durch eine Zusammenziehung der Kopfkonturen in einem leichten Bogen und durch einen angewinkelten Arm (des Führers bzw. bei Ingres der zweiten Figur), der mit den räumlich tiefsten Randfiguren in Beziehung gesetzt ist. Der abschließenden Geraden des Speeres entspricht die Gerade der Stange mit Inschrifttafel. Die unter dem angewinkelten Arm erscheinende Gestalt eines steineauflesenden Knaben findet sich bei Michelangelo an gleicher Stelle (in der Hintergrundgruppe) in dem vornübergebeugten Mann wieder. Der rechts am Bildrand hinter dem Liktorn sichtbare Frauenkopf mit erhobener Hand ist die Wiederholung einer Frau mit gleicher Handhaltung im rechten Teil der Gruppe Michelangelos. Die Figur des Liktors ist in der Kopfhaltung und in der Gesichtsbildung deutlich an der Führerfigur orientiert. Ihr eigentliches Vorbild ist jedoch wahrscheinlich die Statue des **Matthäus** von Michelangelo in der Akademie in Florenz.⁴¹⁾ Darauf deutet jedenfalls die große Ähnlichkeit der Gesamthaltung (der Kontrast zwischen dem Halten des Gegenstandes links und der Körperdrehung nach rechts, die Richtungsbeziehung von rechtem Arm und rechtem Bein, das bloße Herabhängen des Armes, die Drehung der rechten Schulter nach vorn) und ihres Ausdruckscharakters (die eigentümlich gespannten, in sich gefangenen Bewegungen).

Der linke Liktör hat sein vermutliches Vorbild, außer in der Rückenfigur in der "Kreuzigung Petri", in der Figur des Hl. Andreas (links neben Maria) im "Jüngsten Gericht" von Michelangelo⁴²⁾. Sehr ähnlich ist die Ansicht der Beine, das rechte von der Seite, das linke fast von hinten (!), die Wiedergabe der Muskulatur, die Bildung des rechten Armes (z.B. die Formalisierung der Licht- und Schattenflächen des Oberarms), die Zeichnung des Hinterkopfes, das beiläufige Halten eines Gegenstandes mit der rechten Hand. Auffallend ist auch die Übereinstimmung in der Kombination des von hinten gesehenen Kopfes mit zwei einander entgegengerichteten Profilköpfen (links anschließend) in beiden Darstellungen. Das formale Dreieck, zu dem Michelangelo diese drei Köpfe zusammenfaßt, wiederholt sich bei Ingres in der Zusammenbindung der Köpfe mit dem Pferdekopf.

Die linke Gruppe einer Mutter mit ihren Kindern stellt eine Umdeutung einer Gruppe aus dem Sintflut-Fresko von Michelangelo an der Decke der Sixtinischen Kapelle dar. Im Vergleich mit diesem Fresko wird zudem deutlich, daß die Umdeutung des Oberkörpers des linken Liktors zu einer Ovalfläche mittels eines in sich geschwungenen Gewandsaumes ein von Michelangelo übernommenes Gestaltungsprinzip ist.

Die eingangs zitierte Äußerung von Ingres bezieht sich also auf sehr konkrete Sachverhalte. Dabei setzt die Art des Vorgehens in der Orientierung an Michelangelo, die Zusammenfassung der Gestaltungsideen verschiedener Darstellungen und die Entlehnungen der Figuren aus unterschiedlichsten Themenbereichen, nicht nur eine genaue Kenntnis des Werkes, sondern auch ein besonders Verständnis für die Erscheinungsmerkmale desselben voraus. So liegt die Vermutung nahe, daß eine natürliche Affinität aufgrund verwandter Gestaltungsauffassungen gegeben sein müsse. Sie wird durch eine Untersuchung der stilistischen Merkmale bestätigt.

Eine Gegenüberstellung zweier Aktdarstellungen (Michelangelo, Studie für eine Apollo-Figur (?)⁴³⁾; Ingres, Studie

zum "Goldenen Zeitalter"⁴⁴⁾ läßt überraschende Gemeinsamkeiten deutlich werden. (In der Zeichnung von Ingres sind die Konturen nachträglich noch einmal mit dem Metallstift übergegangen worden, ob von ihm selbst oder von fremder Hand, ist nicht festzustellen. Da jedoch überall der Zusammenhang der Konturen mit der unveränderten Oberflächenmodellierung gewahrt ist, so muß sich die übergehende Hand sorgfältig an den vorgegebenen Verlauf derselben gehalten haben.)

In beiden Zeichnungen wird die Figur vom Kontur her entwickelt (der linke erhobene Arm bei Michelangelo beweist, wie viele andere Beispiele, daß zuerst die Umrißlinien gezogen und dann erst die Binnenschraffuren eingetragen wurden). Der Kontur ist in verwandter Weise zugleich in sich bewegt (bei Ingres im allgemeinen weniger kleinteilig) und doch wieder zu durchgehenden Richtungen zusammengefaßt. Sehr ähnlich ist etwa die Konturführung an der Standbeinseite: Brustkorb, Hüfte und Oberschenkel bilden eine Folge kurzer Geraden, die in deutlichen, untereinander korrespondierenden Winkeln voneinander abgesetzt sind. Der Außenkontur des Standbeins bildet, als Ganzes gesehen, eine durchgehende Schräge. An der Spielbeinseite ist der Kontur von der Achsel bis zur Kniekehle als durchgehende Richtung gegeben, in der Zeichnung von Michelangelo als Gerade, in der von Ingres bei der Frau ebenso, beim Mann dagegen als Bogen, der bis zum Ellbogen des erhobenen Armes reicht. Solche Zusammenfassungen eines erhobenen Armes mit dem Körper in einer durchgehenden Bogenlinie finden sich häufig auch bei Michelangelo (z.B. rechter Ignudo über Jesaiah, Decke der Sixtina). Das Gemeinsame der Konturführung liegt also darin, daß das Lageverhältnis der einzelnen Abschnitte des Konturs in beiden Zeichnungen als ein formal fixiertes Winkelverhältnis der Linien auf der Zeichenfläche interpretiert wird.

Dies bildet jedoch nur die Voraussetzung für die eigentlich entscheidende Übereinstimmung in der Gestaltungsweise: Ebenso wie bei Ingres erscheint auch bei Michelangelo der Kontur nicht formal selbstwertig, sondern als Grenze formaler Flächen, die aus den plastischen Grundformen des Körpers entwickelt sind. Die Konturen werden in ihrer Führung auf-

einander abgestimmt, indem der Richtungsänderung des einen Konturs eine Richtungsänderung des gegenüberliegenden entspricht. Damit wird ihr Verlauf zum Maßstab der Verbreiterung bzw. Verringerung der Flächendistanz zwischen ihnen, die Linie selber zur Grenze einer sich verändernden Flächenbahn. Dies gilt sowohl für die Zeichnung des einzelnen Motivs wie für die Anlage der ganzen Figur.

Die Konturen des Standbeines bei Michelangelo etwa zeigen folgende Zusammenhänge: Am Oberschenkel entspricht der konvexen Ausbiegung des Außenkonturs die konkave Einziehung des Innenkonturs. Am Knie wird dieses Verhältnis umgekehrt. Die Linien des Unterschenkels setzen in gleicher Höhe unterhalb des Knies ein; der linear betonte Außenkontur (ein Bogen) endet unten genau gegenüber dem Übergang des konvexen oberen Bogens des Innenkonturs in den unteren Bogen. Die formale Beziehung des Außenkonturs zu diesem unteren Bogen ist noch nicht eindeutig festgelegt. Die Form des Knöchels ergibt sich aus der Beziehung zweier kurzer, betont konvexer Bögen. Ein Vergleich mit dem Spielbein des Mannes in der Zeichnung von Ingres läßt die große Ähnlichkeit in der Flächenbildung deutlich werden. Bezeichnend ist auch, daß in beiden Zeichnungen der Zwischenraum zwischen den Beinen als formal bestimmte Fläche gesehen werden kann, weil die Innenkonturen der Beine auch untereinander in formaler Beziehung stehen. Das gleiche gilt für die Außenkonturen - bei Michelangelo ist besonders wichtig die annähernd gleiche Größe der Entfernung der Konturen der Oberschenkel, der Unterschenkel und der Füße voneinander. Die Figur als ganze ist jeweils als in sich bewegte Flächenbahn angelegt, die von den Füßen (unter Einbeziehung der Zwischenraumfläche) bis zu den Schultern durch die durchgehende Richtungsbezogenheit der Außenkonturen des Körpers festgelegt ist.

Besonders symptomatisch für die Auffassung Michelangelos von der Erscheinungsform des Körpers ist die Durchbildung des Oberkörpers. Die Einsenkung der Oberfläche in der Körpermitte wird zu einem Bogen umgedeutet, der Wölbungsübergang unterhalb der Brustwarzen zu einer Geraden, die bis zu den Außenkonturen reicht. Das so gebildete Achsenkreuz un-

terteilt den Oberkörper in vier Teilfelder. In der Zeichnung von Ingres ist die Mittellinie als Gerade gegeben, die parallel zum linken Außenkontur liegt. Die leichten Abweichungen innerhalb der Geraden nehmen auf den Verlauf des rechten Außenkonturs Bezug. Dadurch ergibt sich auch hier eine Flächengliederung des Oberkörpers.

Natürlich ist nicht zu übersehen, daß zwischen den Zeichnungen ein grundsätzlicher Unterschied in der plastischen Durchbildung des Körpers besteht, wie er sich notwendig aus der Verschiedenartigkeit der Sehweise des Bildhauers und der des reinen Zeichners ergibt. Trotzdem führen die Übereinstimmungen im formalen Aufbau zu einer gewissen Verwandtschaft der allgemeinen Erscheinung und dem Ausdruckscharakter der Haltung.

In beiden Zeichnungen wird durch die Zusammenfassung der Konturen zu Flächeneinheiten die Tiefe des Körpers völlig aufgehoben. Obwohl der Eindruck der plastischen Energie der Motive bestimmend ist, können die Oberflächen in der Vorstellung nicht zu räumlich umfaßbaren, gleichsam um ihre Achse drehbare Rundformen ergänzt werden. Keine der Figuren kann in der Seitenansicht vorgestellt werden, sie stellen nicht "Freiplastiken" im Sinne potentieller Vielansichtigkeit dar. Auch das Lageverhältnis der Glieder bleibt trotz der motivischen Eindeutigkeit der Stellungen in seinen Raumdistanzen undefinierbar (in welcher Tiefe befindet sich das Spielbein im Verhältnis zum Standbein bei Michelangelo oder die ineinandergreifenden Hände im Verhältnis zum Körper bei Ingres?), es wird für den Betrachter durch die formalen Beziehungen auf der Zeichenfläche bestimmt (z.B. der Winkel der erhobenen Arme, die Einbindung der Beine in eine Flächenbahn.)

Damit gewinnt die Haltung einen besonderen Bewegungsscharakter, der aus dem Richtungsverlauf der Flächenbahnen auf der Zeichenfläche abgelesen wird. Die seitliche Verschiebung der Hüftpartie gegenüber dem Oberkörper bei der Figur von Michelangelo und der Frau in der Zeichnung von Ingres oder die bogenförmige Ausbiegung der Körperfläche beim Mann ver-

anschaulichen einen Bewegungsduktus, der nicht unmittelbar auf den Raumrichtungsvollzug der Bewegungsintentionen der Glieder zurückgeführt werden kann, sondern in einer gewissen Spannung zu diesen Bewegungsintentionen steht. Es ist ihm daher eine ausdruckshafte Eigengestimmtheit zu eigen, die gleichsam alle Bedeutungsinhalte des Handelns übergreift und sie in ihrem Selbstsein relativiert, bzw. aufhebt. Dies führt zu einer besonderen Ausdrucksqualität der Haltung, deren thematischer Sinn bedeutungslos zu werden scheint.

Eine Bestätigung dieser Beobachtungen und eine nähere Bestimmung ergibt sich in der Gegenüberstellung der im ersten Kapitel besprochenen Zeichnung des malenden Raffael als Knaben (Abb. 2) mit einem der Ignudi an der Decke der Sixtina⁴⁵). (Es handelt sich um den Ignudo links oberhalb von Ezechiel).

Zuerst ein Vergleich der formalen Gestaltung: Auffallend übereinstimmend ist die Zusammenfassung der Bauchfaltenlinie als eine Waagerechte mit den Schrägen des vorderen Brustkonturs und des Beckenkonturs zu einer formalen Winkelfigur und die optische Funktion, die diese Waagerechte im Aufbau der Figur gewinnt. Sie verdeutlicht in gleicher Weise die Trennung zwischen Oberkörper- und Unterkörpervolumen und bildet in beiden Darstellungen die Orientierungsachse für das Lagerungsverhältnis aller anderen Motive zueinander. Besonders kennzeichnend für die Gestaltungsauffassung ist die Bildung der Füße: Der durchlaufende Kontur ist im vorderen Bereich des Fußes jeweils innen und außen parallel geführt, an der Ferse in einem in sich symmetrischen Bogen. Ferse und vorderer Teil des Fußes bilden so jeweils eine Flächenform. Ohne die Licht-Schatten-Differenzierung der Oberfläche würden die Füße wie flache Scheiben wirken.

Die Flächenbildung aus Konturbeziehungen zeigt sich sehr deutlich bei Michelangelo in der Darstellung der Beine: Der Wadenkontur des rechten Beines und der Außenkontur des linken, hinteren Beines sind in ihrem Verlauf aufeinander ab-

gestimmt und werden als Grenzen einer einheitlichen Fläche gesehen. Die Scheidung der Beine erfolgt durch eine Linie, die ohne Absatz oben den Außenkontur des vorderen Beines, unten den Innenkontur des hinteren Beines darstellt. Der Übergang der Konturen ist so stark verwischt, daß sich nicht feststellen läßt, wo der eine Kontur aufhört und der andere beginnt. Trotz der starken Plastizität ist eine räumliche Tiefe der Beine nicht erkennbar, auch können sie nicht voneinander gelöst gedacht werden. Die gleiche Wirkung ergibt sich bei Ingres im Verhältnis der Oberschenkel zueinander. Auch die formale Bildung des Oberkörpers ist sehr ähnlich; in beiden Darstellungen wird er als eine Flächeneinheit aufgefaßt, deren Stellung zur Unterkörperfläche durch den Winkelzusammenhang der Bauchfaltenlinie mit dem Brustkontur und dem Beckenkontur bestimmt ist.

Die formale Organisation der Haltung orientiert sich an der Grundrichtungen der Fläche: An der Waagerechten (die Trennungslinie von Ober- und Unterkörper; bei Michelangelo auch die Oberschenkel), an der Senkrechten (die Stellung des Kopfes über dem aufgestützten Fuß; bei Ingres auch linker Arm und linkes Bein) und an den verbindenden Diagonalen. Aus der Vielfalt der räumlichen Richtungen der Motive (besonders bei Michelangelo), resultiert ein Ordnungszusammenhang in der Fläche, der einfacher nicht vorgestellt werden kann (z.B. die Parallelität von Arm und Unterschenkeln bei Michelangelo). In ihm werden die Bewegungsvorgänge bzw. -intentionen auf ein letztgültiges Beziehungsverhältnis gebracht und damit der Gesamthaltung eine gesteigerte Bedeutungshaftigkeit gegeben, die den inhaltlichen Sinn des Tuns gleichgültig werden läßt. Die Haltung wird zur Ausdruckschiffre eines Verhaltens, das nicht als Ergebnis der Auseinandersetzung einer seelischen Individualität mit der Inhaltsbedeutung einer Handlung verstanden wird, sondern überindividuell, allgemeingültiger Natur ist. In ihr gelangt eine "an sich" gegebene, nicht an einen bestimmten Charakter oder an ein bestimmtes Ereignis gebundene Wesenhaftigkeit des Menschen zum Ausdruck. (Die Figur von Ingres bedarf daher im Grunde zur "Erklärung" ihrer Erscheinung und ihres

Tuns ebensowenig einer Benennung mit einem historischen Namen wie der Ignudo von Michelangelo).

Die anschauliche Bestimmung, die diese Wesenhaftigkeit der menschlichen Existenz erfährt, ist zugleich verwandt und doch wieder grundsätzlich verschieden. Das Gemeinsame kann umschrieben werden als Veranschaulichung eines Widerstreits zwischen "Freiheit und Unfreiheit" (zitiert aus: Herbert von Einem, Michelangelo, S. 48). Beiden Figuren ist der Ausdruck zu eigen, daß sie ihre Bewegungen nur mit innerem Widerstreben, wie unter Zwang vollziehen. Dieser Eindruck wird durch die Haltung des Kopfes bestärkt, der in seiner Neigung nach hinten (man blickt unter das Kinn, aber auf den Oberkörper) aus der Bewegungsrichtung des Oberkörpers "ausweicht". Die seelische Konstitution, die diesem Verhalten zugrunde zu liegen scheint, wird in der Anschauung zurückgeführt auf einen Dualismus zwischen der potentiellen Eigenständigkeit der Figur als einem eigengesetzlich bestimmten Körper und der Einbindung desselben in zeitlos übergeordnete und die Eigenständigkeit relativierende Daseinsbedingungen.

Die existentielle Eigenständigkeit der Figur resultiert als Anschauungswert für den Betrachter aus der Erfahrung der Plastizität des Körpers, mit der dieser sich vom Raum absetzt. Der Eindruck starker Plastizität wird durch die Gestaltung der Motive als Flächen hervorgerufen. Bei Ingres ist es die geometrische Struktur der Flächen, die eine Anschauungsidee der plastischen Form der Motive gibt, bei Michelangelo eher die Breite bzw. die Ausdehnung der Fläche in Verbindung mit dem lebhaft bewegten Umriß. Trotz ihrer plastischen Konsistenz bleiben die Motive jedoch tiefenlos im Sinne realer Raumerstreckung - auch bei Michelangelo kann die Wölbung der Oberflächen nicht als eine in ihren Tiefendistanzverhältnissen nachprüfbare räumliche Krümmung gesehen werden (z.B. bilden Vorderfläche und Seitenfläche des Oberkörpers trotz der Licht-Schatten-Differenzierungen keinen konkret räumlichen, "tastend" nachvollziehbaren Winkel).

Dabei ist jedoch ein wesentlicher Unterschied festzustellen. Der Kontur wird von Michelangelo nicht als Grenze zweier aneinanderstoßender Flächen aufgefaßt wie von Ingres, sondern als Grenze nur einer Fläche. Lediglich bei den von der Figur umschlossenen Raumausschnitten, zwischen den Armen und dem Oberkörper und zwischen dem linken Unterarm und den Beinen, wird die Linie sowohl als Grenze einer Formfläche des Motivs wie auch als Grenze einer Formfläche des Raumes gedeutet. Sonst aber ist der Kontur nur gegenstandsbezogen, da er fast überall aus nach außen gegen den Raum gewölbten Bogenlinien besteht. Die Figur Michelangelos schließt sich gegenüber dem Raum ab - dies betont ihre Eigenständigkeit, führt aber zugleich zu einer ausdruckshaften Beziehungslosigkeit zum Raum. Der Eindruck der Isolierung wird dadurch verstärkt, daß die Figur entweder innerhalb einer Architektur erscheint, die als Handlungsraum einen irrealen Charakter hat (wie die Gliederung der Decke der Sixtina, in der die Ignudi, Sibyllen und Propheten angesiedelt sind) oder, in den Szenendarstellungen, in einem Raum, der in seiner motivischen Kahlheit und Unbegehrbarkeit einen geradezu "lebensfeindlichen" Charakter hat (vergl. Erschaffung Evas). Die architektonische Selbständigkeit und thematische Beziehungslosigkeit des Raumes zur Figur im einen Fall, die motivische Formelhaftigkeit des Raumes im anderen Fall lassen die Figur jeweils in erhöhtem Maße als eine zeitlich relativierte, vorübergehende Existenz erscheinen, deren Wirken gegenüber der fortdauernden, unveränderlichen Eigengesetzlichkeit der Umgebung bedeutungslos ist.

Ähnlich wie bei Ingres, nur mit einer anderen optischen "Ursächlichkeit" verbunden, wird auch bei Michelangelo der Mensch als ein in der Welt "existentiell unbehaustes" und in dieser Erfahrung auf sich selbst zurückgeworfenes Wesen interpretiert. Während in den Darstellungen von Raffael und Reynolds ein "harmonisches" Beziehungsverhältnis zwischen Figur und Raum entsteht dadurch, daß die Figur kraft der Tiefenhaftigkeit ihrer plastischen Formen den Raum zum Medium der Entfaltung einer historischen Sinnwirklichkeit ihres Daseins macht, bleibt bei Ingres und Michelangelo ein Gegen-

satz zwischen Figur und Raum bestehen, insofern als der Raum als "ein ganz anderes Sein" erscheint, das sich jeder Aneignung als Realisationsbereich einer eigenen zeitlichen Daseinswirklichkeit für die Figur entzieht. Diese "Ortslosigkeit" der Figur im Raum ist dasjenige Erscheinungsmoment, an dem der Betrachter anschaulich die Relativierung der Eigenständigkeit des plastischen Körpers erfährt, also jenen Widerstreit von "Freiheit und Unfreiheit", der als gemeinsames Ausdruckselement der Darstellungen von Ingres und Michelangelo angesehen werden kann.

Hier wird jedoch der Unterschied in der formalen Bestimmtheit der Konturführung entscheidend wichtig. Bei Ingres wird die Figur infolge der Deutung ihrer Konturen als Grenzen auch der Raumflächen unlösbar dem Bildraum eingebunden, der nun aufgrund seiner formalen Begrenztheit nicht nur motivisch, sondern qualitativ als Fragment eines unendlichen Raumes gesehen wird. Die Figur wird als zeitgebundene Endlichkeit einer zeitlosen Unendlichkeit gegenübergestellt. Durch die in der Haltung gegebene Durchdringung einer asymmetrischen Stellung im Bildfeld mit einer symmetrischen Ausgewogenheit innerhalb des Teilfeldes wird der Dualismus von Zeitgebundenheit und Zeitlosigkeit zu einem Ausdruckswert des Verhaltens der Figur selber, d.h. diese scheint mit ihrem Verhalten seelisch auf die Antinomie des Daseins zu antworten. Sie erfährt ihr Gebunden-Sein an die Zeit als im Widerspruch zur Zeitlosigkeit als der eigentlichen Wirklichkeit stehend. Alles Handeln bedeutet ein Sich-Lösen aus der Ruhe als der der "Wirklichkeit" am nächsten kommenden Daseinshaltung und wird nur mit innerem Widerstreben, gleichsam leidend am Widerspruch von Zeit und Zeitlosigkeit, vollzogen. Dem Ausdruck inneren Widerstrebens entspricht dabei anschaulich der "Widerstand", den die formalen Raumflächen in ihrer Eigenwertigkeit den Bewegungsintentionen der Figur entgegensetzen. Diese von außen gegebenen Gegenkräfte lassen das Widerstreben zum passiven Erleiden der Übermächtigkeit des Raumes werden.

Im Unterschied zur Gleichwertigkeit von Motivfläche und Raumfläche bei Ingres wird bei Michelangelo die Figur als gestaltwertige Erscheinung vom formal unbestimmten Raum abgesetzt. Dem Gegensatz von zeitlicher Endlichkeit und zeitloser Unendlichkeit in den Darstellungen Ingres' entspricht bei Michelangelo der Gegensatz von zeitlicher Gestalthaftigkeit (der Figur) und zeitloser Gestaltlosigkeit (des Raumes). Die plastische Größe des Motivs wird abgelesen am Maß der Ausdehnung der Fläche. Ist die plastische Form bei Ingres als geometrische Fläche eine statisch festgelegte Größe, so bei Michelangelo eine dynamische, von Wirkungskräften erfüllte Gestalt, die sich in den Raum hineinwölbt und nach einer Aneignung desselben als einem ihr zugeordneten Raumvolumen drängt. Da sie aber nicht, wie bei Raffael, aus einer systematischen Beziehungssetzung von Tiefenlinien entwickelt wird, bleibt sie vom Raum qualitativ geschieden. Ihre Raumaktivität, wie sie in der Auswölbung der Konturen auf der Fläche zum Ausdruck kommt, vermag die jeder definitiven Zuordnung sich entziehende Andersartigkeit des Raumes nicht zu überwinden. Der Figur Michelangelos bleibt anschaulich der Existenzraum verwehrt, der dem Phänomen der expansiven Erscheinungsmächtigkeit ihrer plastischen Formen als natürliches Entfaltungsmedium entsprechen würde. Der zeitliche Vollzug der körperlichen Existenz der Figur erscheint somit bestimmt durch den fortdauernden Widerstreit zwischen dem Streben nach einem in sich gültigen Verhältnis zur Umwelt und der unaufhebbaren "Beziehungslosigkeit" zum Raum.

Dieser durch die Gestaltungsbedingungen veranschaulichte Widerstreit wird durch die Einbindung der Bewegungsintentionen des Körpers in eine strenge Formfigur ausdruckschaft zum Inhalt eines seelischen Verhaltens gemacht. Anders als Ingres, der die Haltung der Figur formal auf die gesamte Bildfläche bezieht, faßt Michelangelo alle Motive in einer Ordnung zusammen, die eine gewisse formale Selbstwertigkeit besitzt. Sie ist in der Regel aus einem Achsenkreuz entwickelt, dem die Gesamthaltung symmetrisch eingebunden ist. In

dem hier besprochenen Beispiel wird dieses Achsenkreuz aufgezeigt durch die Senkrechte vom Hinterkopfkontur zur Ferse des rechten Fußes und durch den waagerechten Oberschenkelkontur. Die zeitgebundene Handlungsaktivität der Figur wird damit in einer "zeitlosen" (weil in sich symmetrischen) Formfigur eingefangen. Die auf einen Vollzug durch die Tiefe des Raumes gerichteten Bewegungsintentionen werden zu einer unauflösbaren, raumenthobenen Ordnung zusammengefaßt; es wird ihnen dadurch die Möglichkeit einer Realisation genommen.

So entsteht der Eindruck, als ob die Kräfte des bewegten Körpers durch übergeordnete Kräfte gebunden werden - als ob also in der Figur selber ein Widerstreit zwischen verschiedenen seelischen Erlebnisbereichen besteht, aus dem sie sich nicht zu befreien vermag. In ihrem Verhalten spiegelt sich eine innere Spannung, die bestimmt zu sein scheint durch die Erfahrung der Antinomie des Sich-Selbst-Gegeben-Seins als eigengesetzlicher Lebenseinheit und des Dennoch-Gebunden-Seins an außerexistentielle Daseinsmächte.

Damit wird deutlich, worin die Ausdrucksverwandtschaft der Figuren von Ingres und Michelangelo liegt. Die Definition, die von Einem in Bezug zur Figur Michelangelos gibt, gilt auch für die Figur von Ingres: "Ihre Natur ist Freiheit, ihr Schicksal aber Gebundenheit, gegen das sie sich auflehnen und unter dem sie leiden."⁴⁶⁾ Der Unterschied besteht vor allem darin, daß sich die Figur von Ingres nicht "auflehnt" - an Stelle der leidenden Aktivität tritt hier eine leidende Passivität. Daher sich Ingres vor allem der Darstellung des weiblichen Aktes, Michelangelo dagegen des männlichen Aktes zugewendet hat.

Das direkte Vorbild für die Zeichnung des Raffaelknaben dürfte die Erythräische Sibylle von Michelangelo gewesen sein.⁴⁷⁾ Die Haltung des rechten herabhängenden Armes und der rechten Hand ist in beiden Darstellungen gleich (vergl. auch den Richtungsverlauf der Außenkonturen!), ebenso die des linken Armes (er bildet jeweils einen flachen Bogen, dessen Enden, Schulter und Hand, auf gleicher Höhe liegen).

Beide Arme sind übereinstimmend zu einer S-Kurve zusammengefaßt, die bei Michelangelo senkrecht über dem rechten Fuß endet, dagegen bei Ingres diese Senkrechte (zwischen Handgelenk und Fuß) durchbricht. Unmittelbar verwandt ist auch die Bildung (und Haltung) der Köpfe, nicht nur in der formalen Flächenhaftigkeit, sondern auch in der Zeichnung des Profils (vergl. Stirn-Nase-Linie), in der Stellung des Ohres, der Winkelbeziehung von Hals- und Kinnkontur.

Es stellt sich damit als Überraschendes Ergebnis heraus, daß der in seiner Denkweise dogmatische Klassizist in seiner Darstellungsweise Michelangelo sehr viel näher steht als Raffael. Die Werke Michelangelos mußten für Ingres der Wert exemplarischer Vorbildlichkeit gewinnen, weil in ihnen die Lösung bestimmter, für das eigene Schaffen grundlegender Gestaltungsaufgaben bereits vorgegeben war. Dies gilt besonders hinsichtlich der "Aufgabe", die räumliche Gestalt der Motive in eine Flächenform zu transponieren, die eine Anschauungsidee der plastischen Struktur dieser Gestalt gibt. Die von Michelangelo entwickelten Flächen brauchten bei einer Übernahme des Motivs gewissermaßen nur noch in geometrische Einheitsformen umgestaltet zu werden, um das Motiv einer übergreifenden Bildflächengliederung einbinden zu können.

Ein besonders beredtes Zeugnis für die verschiedenen Konsequenzen, die sich hinsichtlich der Bewältigung bestimmter Gestaltungsaufgaben aus der Wahl des Vorbildes, ob Raffael, ob Michelangelo, ergaben, stellen die drei Tondi-Darstellungen der Personifikationen der christlichen Tugenden "Glaube, Liebe und Hoffnung" dar,⁴⁸⁾ Im Katalog der Ausstellung von 1967/68 in Paris werden als Vorbilder dieser Tondi die Predellen-Bilder gleichen Inhalts zu der "Grablegung Christi" von Raffael genannt.

Ohne Zweifel sind die Gestalten der "Hoffnung" und des "Glaubens"⁴⁹⁾ in Anlehnung an Raffael entworfen. Das Ergebnis ist nicht sehr ansprechend; es gibt wenig Figuren im Werk von Ingres, die so nichtssagend wirken wie diese. Mit der Verwandlung der Raumrichtungszusammenhänge, aus denen

die Figuren Raffaels entwickelt sind, in bildparallele Flächeneinheiten geht der Bewegungsreichtum und damit auch die Differenzierung der Ausdruckswerte der Haltungen verloren. Vor allem in der Gewandbildung macht sich die Umdeutung der bei Raffael gegebenen Tiefenlinien in Flächengrenzen störend bemerkbar; die ursprüngliche Funktion dieser Linien in der Verdeutlichung einer Raumbewegung geht verloren, das Gewand, bei Raffael nicht Zutat zur Figur, sondern mit der Erscheinungsform derselben untrennbar verbunden, wird bei Ingres zu einem belanglosen Kostüm mit Drapierungseffekten. Die brettartige Versteifung der Gewänder, der theatralische Charakter der Haltungen, die geringe Beziehung zum Rund der Bildfläche - dies alles stellt die Figuren in auffallenden Kontrast zur Darstellung der Personifikation der "Liebe". Diese ist zwar auch von der entsprechenden Darstellung Raffaels beeinflusst (darin, daß zwei der Kinder auf dem Schoß der Mutter ruhen), ihr eigentliches Vorbild aber ist die Joram-Gruppe aus den Fresken der Vorfahren Christi von Michelangelo⁵⁰).

Von dort sind folgende thematischen Zusammenhänge übernommen: Das Herübergreifen des einen Kindes über die Schulter der Mutter (vergl. das Verhältnis von Arm und Kopf!), der enge Zusammenschluß der Köpfe beider, die Stellung des von hinten gesehenen Kinderkopfes vor der Brust der Mutter, das Umgreifen des schlafenden Kindes mit dem rechten Arm der Mutter, die Neigung des Kopfes derselben zur Seite, die geschlossenen Augen.

Es ist jedoch evident, daß dieses Zurückgreifen auf Michelangelo nach einer primären Orientierung an Raffael nicht um der motivischen Anlage der Gruppe willen erfolgt, - der Aufbau derselben wird durchaus neu konzipiert - sondern der formalen Flächenwerte wegen, die Michelangelo aus den Motiven entwickelt, und ihres kompositionellen Zusammenhangs.

Die eigentliche Übereinstimmung beruht auf der optischen Bestimmtheit, mit der sich in der Zeichnung der Konturen die plastischen Grundformen der Motive aussprechen. So ist es vor allem die Bildung der Köpfe als Kreis- und Ovalflächen,

in denen die Form der Kugel als Anschauungsidee gegeben wird, und die Zeichnung der Arme als Flächenbahnen, durch die das Voluminöse der körperlichen Bildung zum Ausdruck kommt, worin sich Ingres an Michelangelo anlehnt. Aber auch das kompositionelle Verfahren Michelangelos, einen Zusammenschluß der plastischen Formen durch ein Ineinandergreifen der Linien zu erreichen, wird von Ingres in verwandter Weise durchgeführt. Dies wird deutlich, wenn man die Zeichnung der Arme vergleicht, deren oberer Kontur jeweils mit dem Rückenkontur einen durchgehenden Bogen bildet, oder die Beziehung der Konturlinien des schlafenden Kindes zu den Linien des Gewandes auf der Brust der Mutter bei Ingres mit der Einbindung der Fläche des Kopfes, die Michelangelo bei dem an der Brust der Mutter trinkenden Kind gibt.

In beiden Darstellungen ergibt sich dadurch eine Zusammengehörigkeit der Figuren, die über einen bloßen motivischen Zusammenhang hinausgeht. Die Gruppe bildet nicht nur eine inhaltliche, sondern ausdruckschaft auch eine wesensmäßige Einheit. Diese Einheit wird dadurch verstärkt, daß die Gruppe jeweils in sich formal zentriert ist. Auch dieses Gestaltungsmoment hat Ingres von Michelangelo übernommen. Ebenso wie sich bei diesem die Gruppe nach außen abschließt und in ihren Richtungen nach innen weist, ebenso werden auch bei Ingres alle Linien in ihrem Verlauf von außen nach innen gerichtet. Das formale Zentrum ergibt sich bei Michelangelo aus dem Zusammenschluß des Armes des oberen Kindes mit dem Oberarm der Mutter, dem Gürtel ihres Gewandes und den beiden Kinderköpfen rechts zu einer Kompositionsfigur, die einem gleichseitigen Parallelogramm gleicht. Diese Kompositionsfigur wird von Ingres in abgewandelter Form übernommen; sie ergibt sich hier aus dem Zusammenschluß der die mittlere Fläche der Brust der Mutter umgrenzenden Linien der Arme und Körper der Kinder.

Die motivischen Umstellungen, die Ingres in der Gruppe vornimmt, richten sich vor allem darauf, eine formale Bindung der Außenkonturen an die umgebenden Raumausschnitte zu erreichen. Obwohl dabei die Bogenführung Michelangelos vielfach bewahrt bleibt, ergibt sich doch eine stärkere

Absetzung der einzelnen Konturabschnitte in Winkelstellungen zueinander auf der Fläche, die zu einer Formwertigkeit auch der Außenflächen führt. Darin unterscheidet sich die Darstellung Ingres' wesentlich von der Michelangelos. Es ergibt sich daraus ein verschiedenes Verhältnis der Figuren zum Raum, dem wiederum ein verschiedenes Bewegungsverhalten der Figuren entspricht. Auch hier kann daher das Verbindende im Ausdruckscharakter des Verhaltens und das Trennende formelhaft mit dem Begriffspaar "leidende Passivität" (bei Ingres) und "leidende Aktivität" (bei Michelangelo) umschrieben werden.

Aus der Kongruenz von formaler Gestaltung, Verhältnis zum Raum und Verhalten der Figuren gewinnt die Darstellung Ingres' eine eigene Stimmigkeit der Erscheinung - sie wirkt daher keineswegs als Kopie nach Michelangelo. Die Anlehnung an diesen führt nicht zu einem Verlust an Gestaltungsintensität, wie dies bei den Figuren "Glaube" und "Hoffnung" festzustellen ist, sondern im Gegenteil zu einer Steigerung der spezifisch eigenen Bildqualitäten. Nicht ganz zu Unrecht, vielleicht ein wenig überbewertend, wird die Darstellung der "Liebe" im Katalog der Paris-Ausstellung von 1967/68 "une des plus belles compositions d'Ingres" genannt (Zitat nach Montesquiou, Ingres verrier, in L'art décoratif, 1911).

Aus den bisherigen Beobachtungen lassen sich zwei wichtige Folgerungen über die Arbeitsweise von Ingres ziehen. Die erste ist, daß die Orientierung an Werken Michelangelos nicht bereits in der ersten Phase des Gestaltungsprozesses eines Bildes erfolgen muß, sondern erst bei der genaueren Formulierung desselben. In der szenischen Anlage des "Hl. Symphorion" (und erster Figurenauswahl) geht Ingres von einem Bilde Poussins aus - die kompositionelle und ideelle Durchformung aber geschieht im Anschluß an die Paolina-Fresken. Auch bei der Darstellung der "Liebe" kann für die motivische Grundkonzeption eine primäre Anregung durch Raffael angenommen werden, der dann die eigentlich bestimmende Auseinandersetzung mit Michelangelo folgt. Diese Zweischichtigkeit des Entstehungsprozesses der Bilder steht in

einer auffallenden Analogie zum dualistischen Verhältnis von ästhetischer Doktrin und tatsächlicher Anschauungsqualität des einzelnen Werkes (vergl. S. 120). Es kann hier nur als Vermutung darauf hingewiesen werden, daß möglicherweise beide Phänomene voneinander abhängig sind, und zwar in der Hinsicht, daß das erste Zurückgreifen auf Raffael und Poussin aus dem Willen zu einer Anknüpfung an "klassische Vorbilder" erfolgt, wie es das ästhetische Programm des Theoretikers in Ingres fordert, während sich dann bei der Arbeit an den Gestaltungsproblemen die Werke Michelangelos als impulsgebend für die möglichen Lösungen sozusagen "aufdrängten". Jedenfalls darf bei der Nachforschung nach den möglichen Vorbildern für die einzelnen Werke nicht lediglich vom allgemeinen motivischen Inhalt derselben ausgegangen werden. Viele Kompositionen Ingres' sind aufgrund ganz allgemeiner Assoziationen mit Werken Raffaels in Beziehung gebracht worden, ohne daß dabei die grundsätzlichen Unterschiede in der Bildgestaltung berücksichtigt wurden. Als Beispiele dafür können der "Hl. Symphorion" und die "Liebe" genannt werden, die beide als Kompositionen nach Raffael, bzw. auch nach Poussin bezeichnet worden sind.

In diesem Zusammenhang gewinnt eine weitere Eigentümlichkeit des Vorgehens von Ingres in der Orientierung an Michelangelo große Bedeutung. Es ist dies jenes Verfahren, bestimmte formale Strukturen der Bilder Michelangelos auf andere Motivzusammenhänge zu übertragen oder umgekehrt gleiche Motive in neuen formalen Beziehungen wiederzuverwenden. Im "Hl. Symphorion" wird ein aus der "Bekehrung des Saulus" übernommenes Motiv (die Ausbreitung der Arme der Mutter) einer Flächengliederung eingebunden, die aus der "Kreuzigung Petri" stammt. Und die dort von Michelangelo aus den Kreuzbalken und mehreren Figuren entwickelte Diagonaleilung des Hauptfeldes überträgt Ingres auf die Haltung des hl. Symphorion, wobei er jedoch ihre Funktion als Zusammenfassung verschiedener Raumorte in der Fläche bewahrt. In der Tondokomposition der "Liebe" wird das formale Zentrum der Gruppe durch eine Flächenfigur bestimmt, die sich ähnlich bei Michelangelo, aber dort mit einer anderen Motivkombination verbunden, findet.

Diese Beispiele zeigen, daß Ingres z.T. nur bestimmte formale Lösungen aus den Werken Michelangelos übernimmt und sie dann im Sinne seiner Bildvorstellungen einsetzt. Diese gilt es zu beachten, wenn man die Bedeutung Michelangelos für das Schaffen von Ingres und seine mögliche Vorbildlichkeit für die einzelnen Bilder untersuchen will. Darstellungen wie "Das Martyrium des hl. Symphorion" und die Paolina-Fresken sind in sich so grundverschieden, daß die Möglichkeit einer Abhängigkeit auf den ersten Blick ganz unwahrscheinlich erscheint. Sie kann häufig nur durch eine Untersuchung der Bildgestaltung selber aufgedeckt werden. Freilich läßt sich eine Abhängigkeit im Stilistischen nicht konkret beweisen - wie im motivischen Bereich - sondern nur als Möglichkeit aufweisen. Ihre Wahrscheinlichkeit im einzelnen Fall bemißt sich an der optischen Evidenz.

Eine Verwandtschaft dieser Art besteht zum Beispiel zwischen dem Bild Ingres' "Romulus als Sieger über Acron"⁵¹⁾ und der "Bekehrung des Saulus". Die Komposition wird in beiden Darstellungen bestimmt durch zwei seitlich aufeinanderfahrende Figurengruppen, von denen die linke bis zur Bildmitte reicht und dort jeweils mit einer Figur abschließt, die ihren linken Arm in die Höhe hebt. In dem Raum, der sich zwischen den Gruppen öffnet, erscheint im Hintergrund ein Pferd, das ein Mann zu bändigen sucht. Das Pferd wird kompositionell mit den vorderen Figuren durch mehrere Linien verbunden: Durch die Bodenlinie, auf der es steht, durch eine nach unten sich senkende Linie in Höhe der Kruppe und durch die nach oben gewölbte Linie des Bergrückens in Höhe des Kopfes. Der nach unten gebogene Kontur der schwebenden Figurengruppe bei Michelangelo, durch den der Pferdekopf formal mit dem oberen Bildteil verbunden wird, kehrt bei Ingres im Kontur der Rauchwolke wieder. (Auch die formale Beziehung des erhobenen Armes von Romulus zum eingewinkelten Wolkenkontur ist der Einbindung des linken Armes von Gottvater in den eingebogenen Kontur der Gruppe sehr ähnlich). Das Pferd gehört in beiden Darstellungen thematisch zu einem "Besiegten" (Saulus bzw. Acron), der am Boden

liegt. Zu diesem beugt sich eine Figur herunter und umfaßt ihn mit beiden Armen. Sie bleibt dabei mit dem Unterkörper innerhalb der zugehörigen Gruppe, mit der sie formal durch die Linien eines Gewandes verbunden wird (bei Michelangelo das Gewand der Figur selber, bei Ingres das des nachfolgenden Kriegers). Auf diese herabgebeugte Figur folgt in ansteigender Richtung jeweils ein sich abwendender Krieger, dessen Arm und Kopf durch den von innen gesehenen Schild hinterfangen wird. Direkt über der sich herabbeugenden Figur erscheint eine Gestalt, die ihren rechten Arm emporhebt und in der Blickrichtung eine thematische Beziehung zwischen der Gruppe des "Besiegten" und dem "Sieger" (Romulus bzw. Gottvater) herstellt. Pferd und Reiter sind, obwohl in verschiedener räumlicher Beziehung zueinander stehend, in beiden Darstellungen formal in einer Dreiecksfigur verbunden (bei Michelangelo mehrere Figuren einschließend). Die Vordergrundszone der Landschaft ist übereinstimmend als schmaler, nach vorn rasch abfallender Streifen gebildet, auf dem die Figuren einen eigentümlich labilen Stand haben. Dies wird deutlich, wenn man die Fußstellungen der Figur mit dem Zeichen der Wölfin auf dem Schild links bei Ingres und der emporblickenden Figur mit dem Schild bei Michelangelo vergleicht. Die bei der Figur von Ingres gegebene Kombination einer Rundform (der Schild) mit der Rückansicht eines Kopfes und einer zwischen beiden liegenden Geraden (das Schwert) findet sich in gleicher Weise bei der rechten, vom unteren Bildrand überschrittenen Rückenfigur von Michelangelo.

Die Vorbilder für andere Figuren sind bekannt: Für Romulus die Dioskuren des Quirinal, für Acron eine Figur aus dem "Raum der Sabinerinnen" von David, für die Krieger links eventuell Teile aus dem "Triumpfzug Cäsars" von Mantegna. Für die Gesamtanlage des Bildes kann jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit die "Bekehrung des Saulus" als bestimmende Vorlage angenommen werden.

Das Bild stammt aus den ersten Jahren des Rom-Aufenthaltes von Ingres (1812). Für die in diesen Jahren einsetzende Auseinandersetzung mit Michelangelo, die dann bis in die letzten

Werke fortdauern sollte, gibt es noch weitere Zeugnisse. Zu diesen gehört die Komposition "Ödipus und die Sphinx" in der großen Fassung von 1808⁵²⁾.

Es ist immer wieder auf die Verwandtschaft der Figur des Ödipus mit antiken Figuren, der Plastik und in der Vasenmalerei, hingewiesen worden und sicher ist für sie als primäre Anregung eine antike Vorlage anzunehmen. Ihre eigentliche Formulierung aber erfolgte in enger Anlehnung an eine Figur Michelangelos aus der Naason-Lünette in der Sixtinischen Kapelle⁵³⁾.

Ein unmittelbares Indiz dafür ist die gleiche Haltung der Hände (nur spiegelverkehrt), durch die die Wechselbeziehung zwischen Ich und Gegenüber (die Sphinx, bzw. bei Michelangelo das Spiegelbild) bildhaft zum Ausdruck kommt. Aber auch die formale Gliederung der Gesamthaltung ist außerordentlich verwandt. Sie wird in beiden Darstellungen aus den Grundrichtungen der Senkrechten, Waagerechten und Diagonalen entwickelt. Obwohl der Rückenkontur jeweils einen flachen Bogen bildet, wird er doch mit dem Kopf zusammen als Schenkel eines Dreiecks gesehen, zu dem die Motive des Oberkörpers mit Ausnahme der vorgestreckten Hand zusammengefaßt werden. Die Profillinie des Gesichtes liegt senkrecht über dem Knie. Die vorgestreckte Hand "stößt" an eine parallele Senkrechte, die bei Michelangelo durch die Feldrahmung gegeben ist, bei Ingres durch die Beziehungsrichtung zwischen Stirn und Brust der Sphinx und der Hell-Dunkel-Scheide auf den Felsstücken darunter. Diese Senkrechte geht dann im weiteren Verlauf in einen Bogen über (gebildet aus den Konturen der Felsstücke), der von der Spitze des vorderen, aufgestellten Fußes zum unteren Fuß führt. Diesem Bogen entspricht bei Michelangelo die Laibung des Fensters. Die Verschleierung der Tiefe des Körpers durch das Umfängen seiner Konturen mit einem Gewandsaum, wie sie am Rücken des Ödipus gegeben ist, fand sich ähnlich auch im "Hl. Symphorion" und ist ein von Michelangelo sehr häufig praktiziertes Verfahren zur Einbindung der Figur in die Fläche.

Ein weiteres Beispiel gibt die Zeichnung zur Geschichte von Antiochus und Stratonike von 1807⁵⁴⁾. Sie geht auf eine Anregung durch eine Darstellung gleichen Inhalts von Girodet zurück⁵⁵⁾, unterscheidet sich jedoch wesentlich von dieser, sowohl in der Komposition wie in der Bildung der Figuren.

Für die Figur der Stratonike hat offensichtlich die Statue der "Lea" von Michelangelo als Vorbild gedient⁵⁶⁾. Mehrere Details können als "Beweis" hierfür gelten: Die Faltenlinie, die an der Seite des herabhängenden Armes zwischen diesem und der Brust von der Schulter zur Hüfte hinabführt, die Faltenlinie, die das Spielbein bis zum Knie seitlich abgrenzt, das breite Schmuckband über der Brust. Darüberhinaus gibt es weitere auffallende Übereinstimmungen: Die Einfassung des Kopfes in eine Rundform (bei Michelangelo der Haarkranz, bei Ingres die Haube), die Betonung des Halses als plastisch isolierter Form, die starke Abrundung der Schultern, die "Umschalung" des rechten Armes durch das Gewand (der Verlauf des Konturs bis zur Hüfte bei Michelangelo klingt in der Schattenlinie bei Ingres an), die Tendenz zur Symmetriebildung im Gewand (bei verschiedener Motivik), die Versockelung der Figur am Boden mit Hilfe des Gewandsaumes. Denkt man sich die seitlichen Faltenbahnen des Mantels der Stratonike fort (die zur Bindung der Figur an die Bildfläche nötig sind), so wird die Verwandtschaft der Proportionierung der Figuren deutlich. Die in Höhe der linken Hand der Stratonike einsetzende waagerechte Trennlinie im Mantelüberwurf (z.B. nur noch angedeutet!) würde durchgezogen die gleiche Scheidung ergeben, wie sie bei der Lea in der Schürzung des Gewandes durchgeführt ist. Den schräg ansteigenden Verlauf des Mantelsaums benötigt Ingres zur formalen Eingliederung der Richtung des erhobenen Unterarms.

Es ist jedoch offensichtlich, daß das Interesse Ingres' nicht den motivischen Details, sondern der Haltung und dem "Sentiment" der Statue gegolten hat. In diesem Bereich der Anschauung liegt die eigentliche Verwandtschaft der Figuren begründet. Die Haltung wird jeweils durch vier, mittels der Gewandbildung hervorgehobener Motive und deren Bewegungsintentionen festgelegt: Durch die Neigung des Kopfes, verbun-

den mit einer seitlichen Drehung, durch die Vorwärtsbewegung des Spielbeins, durch das willenslose Herabhängen des linken Armes und durch die kontrastierende, aufwärts gerichtete Haltung des rechten Armes. (Der linken Hand der Stratonike glaubt man das "ursprüngliche" Halten des Kranzes noch anzumerken).

Der Ausdruck der Haltung der Lea wird bestimmt durch das Zusammenspiel der Haltungen bzw. Bewegungen des rechten Armes und des Kopfes einerseits, des Kopfes und des Spielbeins andererseits und durch die Korrespondenz der ruhigen Stellungen des hängenden Armes und des Standbeins. Aus dem Kontrast dieser "Haltungsgruppen" untereinander resultiert die außerordentliche Vielschichtigkeit des Ausdruckscharakters der Figur bei einer motivisch sehr einfachen Gesamthaltung.

Das eingehende Verständnis von Ingres für die Ausdrucksbedeutung der Bewegungsmotivik der Figuren Michelangelos zeigt sich darin, daß er zwar das Element des Kontrastes zwischen den Haltungen der Arme und die Gegenbewegung von Kopf und Spielbein übernimmt, sie jedoch im Hinblick auf die Beziehung der Stratonike zur Gruppe von Antiochus und Arzt (links anschließend) umdeutet. Stratonike neigt den Kopf von der Gruppe fort, der Zwiespalt der Bewegungsintentionen, wie Michelangelo ihn bei der Lea gibt, bleibt aber bewahrt.

Die Tatsache der Vorbildlichkeit der Lea-Statue für die erste Fassung der Stratonike bekräftigt die Vermutung, daß auch in der späteren, verwandelten Konzeption dieser Figur noch eine Erinnerung an Michelangelo mitspricht. Eine Zwischenzeichnung⁵⁷⁾ zeigt in Fußstellung und Bildung des unteren Gewandsaumes Ähnlichkeit mit der Lea. Vor allem aber ist es die Neigung des Kopfes zum emporgehobenen Arm, die nun völlig die Haltung bestimmt, worin sich eine weitere, neue Umdeutung auszusprechen scheint. (Der Bewegungszusammenhang von Arm und Kopf wird bei einer leichten Seitenansicht, wie sie Ingres gibt, natürlich auch bei der Statue intensiver). Die Bedeutung der Neigung des Kopfes wird durch den Kontrast zur ähnlich säulenhaften Schlichtheit

der Gesamterscheinung gesteigert. Selbst wenn keine direkte Beziehung mehr gegeben sein sollte, gibt doch die Gegenüberstellung einen Beleg für die Ausdrucksverwandtschaft der Figuren von Ingres und Michelangelo.

Die Beschäftigung Ingres' mit den Figuren am Grabmal Julius' II, zu denen die Lea gehört, wird noch durch ein weiteres Bild dokumentiert: Durch die in mehreren Exemplaren wiederholte "Madonna mit gefalteten Händen"⁵⁸⁾. Sie ist ohne Zweifel auf die Statue der "Rahel" zurückzuführen⁵⁹⁾. Von dieser stammt der Betgestus der Hände, die eigentümliche Krümmung der Finger, deren Kuppen sich teils berühren, teils nebeneinander liegen. Aber auch der über den Kopf gelegte Mantel kehrt bei der Madonna wieder; der räumliche Verlauf des Mantelrandes, vom Rücken über die Schulter nach vorn zum Scheitel ansteigend, von dort an der Seite senkrecht herabfallend und über der Brust schräg zur Ausgangsseite zurückkehrend, wird von Ingres spiegelbildlich wiederholt. Die Veränderungen, die stärkere Öffnung des Mantels und die Überschneidung des linken Armes, dienen der Zusammenfassung von Kopf und Hände in einer Flächenform. Selbst das wichtige Detail der Gabelung der Falten auf der Schulter der Rahel erscheint bei der Madonna wieder.

Die geringen Änderungen, die Ingres mit der Motivik der Statue vornehmen mußte, um die von ihm angestrebte Flächenbildung zu erreichen, lassen deutlich werden, daß auch die plastischen Werke Michelangelos seinen Gestaltungsintentionen stilistisch entgegenkommen. Auch bei ihnen wird, ähnlich wie in der Malerei, die räumliche Form der Volumen in eine Flächenansichtigkeit umgedeutet (z.B. die flächenbildende Umgrenzung des Kopfes durch den Mantelsaum bei der "Rahel"). Es muß daher mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß auch weitere plastische Werke Michelangelos anregend für Ingres gewesen sein können, vor allem in der Ausdrucksqualität der Haltungen, die ja eine Folge der Gestaltungsbedingungen selber ist.

Die "Große Odalisque" entstand 1813/14, also noch während des ersten Romaufenthaltes von Ingres. Als mögliches Vorbild wird in der Regel das Porträt der Madame Récamier von David⁶⁰⁾ genannt. Es kann vielleicht angenommen werden, daß es den ersten Anstoß zum Bildthema, eine liegende Frau, die zum Betrachter blickt, gegeben hat. Über diesen allgemeinen inhaltlichen Zusammenhang hinaus bestehen keine wirklichen Gemeinsamkeiten in der künstlerischen Prägung des Themas. Diese sind jedoch mit einem anderen Werk gegeben: Der Figur genannt "Der Tag" in der Medici-Kapelle von Michelangelo⁶¹⁾. Es ist anzunehmen, daß Ingres diese Figur bei der Durchreise durch Florenz 1806 gesehen hat.

Trotz der Unterschiede im Verhältnis des Kopfes zu den Schultern, der Stellung der Arme und Beine, der Lagerung der Unterkörper ist doch die "Struktur" der Gesamthaltung gleich. Sie wird durch drei kontrastierende Richtungsakzente festgelegt: Durch die "Öffnung" der Haltung nach vorn in der Richtung der überkreuzten Beine, der "Abwendung" in der Drehung und Lagerung des Oberkörpers, der erneuten Rückwendung in der Kopfdrehung und Blickrichtung.

Dabei lassen sich folgende weitere Übereinstimmungen feststellen: Die Füße sind jeweils parallel gestellt, wodurch sich eine für den Gesamteindruck wichtige "Verfestigung" und Bedeutungssteigerung ihrer momentanen Stellung ergibt. Sie werden außerdem durch ein zusätzliches Motiv (das Tuch, bzw. der Fächer) zusammen mit dem Bein vom übrigen Körper isoliert. Dieses Motiv hat in beiden Werken eine gleiche Funktion: Es bindet mit seinen Linien die verschiedenen räumlichen Richtungen der Beine als formale Richtungen zusammen. Zugleich verdeckt es die Auflagerungsfläche des Oberschenkels auf der Unterlage, so daß sich beide Darstellungsbereiche vorstellungsmäßig nicht voneinander lösen lassen. Das Knie des linken Beines steht jeweils senkrecht über dem linken unteren Konturende des Tuches bzw. des Fächers. In dieser formalen Zuordnung werden die in verschiedener Raumtiefe gelegenen Punkte zu einer bildhaften Einheit zusammengefaßt, bei deren Wahrnehmung die Tiefendistanz keine Rolle mehr spielt. Die besondere Breite der Hüfte dient bei

beiden Figuren der Veranschaulichung des Lagerungsgewichtes des Körpers. Bei der Odalisque ist häufig auf die ungewöhnlich starke, anatomisch unmögliche Biegung des Rückgrats hingewiesen worden. Das gleiche kann für die Figur Michelangelos festgestellt werden. Die Arme werden als Schenkel eines breitgelagerten Dreiecks gesehen. Der waagerechte linke Unterarm deutet die Basis des Dreiecks an; er liegt bei beiden Figuren in gleicher Höhe mit dem oberen Kontur des Oberschenkels. Diese waagerechte Beziehung bildet eine wichtige Kontrastrichtung zur senkrechten Kopfhaltung. Der Kontur des Kopfes bildet eine Rundform. Innerhalb dieser Rundform wird eine formal gleiche Fläche ausgegrenzt, durch eine Senkrechte links (Halskontur bzw. Haarkontur), eine kurze Waagerechte am Schläfenhaar, den Bogen der Stirnhaare, eine Senkrechte rechts (Profil bzw. Haarkontur) und eine untere Waagerechte (Kinn bzw. Bartgrenze).

Bei einiger Entfernung des Betrachterstandpunktes von der Statue ergibt sich durch die Architekturglieder der Grabkapelle eine waagerechte Verbindungslinie zwischen Kopf und erhobenem Knie und eine Einbindung des Knies in senkrechte Richtungen. Sie haben ein (zufälliges?) Pendant in den Linien der Wandgliederung hinter der Odalisque.

Die Vermutung, daß die Statue Michelangelos das eigentliche Vorbild für die "Große Odalisque" gewesen sei, gewinnt durch die erwähnten Übereinstimmungen einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit. Es muß dabei zusätzlich berücksichtigt werden, daß es außer dem "Tag" keine bedeutende, großformatige Aktfigur in ähnlich verwandter Haltung (mit übereinandergekreuzten Beinen, abgewendetem Oberkörper und zurückblickendem Kopf) gibt.

Und diese Haltung ist nicht nur im Motivischen verwandt, sondern auch in der Sinnbedeutung, die sie durch die künstlerische Formung erfährt. Die Einbindung der dialektisch gegeneinander gestellten Raumrichtungen in übergreifende Flächenzusammenhänge führt zum Ausdruck einer Spannung in der Gesamthaltung. Diese Spannung wird im Widerstreit der Verhaltensweisen der Figur, Abwendung vom Betrachter in der

Körperdrehung, Rückwendung zu diesem in der Kopfdrehung, als Bestimmung ihrer seelischen Existenz erfahren. Der für die Gesamtwirkung entscheidend wichtige Kontrast zwischen der senkrechten Kopfhaltung und der waagerechten Basislinie der Dreiecksfigur der Arme verstärkt den Eindruck eines gegenseitigen Sich-Bedingens der verschiedenen Intentionen. Beide Figuren wirken wie allegorische Verkörperungen einer seelischen Daseinserfahrung, in der das Wechselverhältnis von Ich-Bezogenheit und Umwelts-Bezogenheit zu einer absoluten Polarität geworden ist.

Kurz nach seiner Rückkehr aus Italien 1824 erhielt Ingres den Auftrag zu einem Deckengemälde "Die Apotheose Homers"⁶²⁾. Dieses Bild ist immer als das wichtigste Dokument (neben dem Gelübde Ludwigs XIII") für die Abhängigkeit Ingres' von Raffael angesehen worden. Als Vorbilder werden "Der Parnaß" und "Die Schule von Athen" bezeichnet. Von der letztgenannten Komposition Raffaels stammt vielleicht die Idee der Unterscheidung zweier Figurenzonen, die durch eine Treppenanlage verbunden werden. Darüberhinaus gibt es keine Gemeinsamkeiten. Aus dem "Parnaß" soll die Dreiergruppe in der Mitte übernommen sein (Homer, "Ilias", "Odyssee" = Apoll, zwei Musen). Abgesehen von einer möglichen Anregung für die Gewandbildung der "Odyssee" (rechts) sind jedoch auch hier keine wesentlichen Beziehungen feststellbar. Die Gruppierung der drei Figuren bei Ingres in einem Dreieck ist ebenso wie eine Reihe weiterer Gestaltungsmomente durch ein anderes Fresko angeregt: durch das "Jüngste Gericht" von Michelangelo.⁶³⁾

Diese zuerst ganz unwahrscheinlich anmutende Beziehung wird durch mehrere Merkmale jedem Zweifel enthoben. Bereits bei dem Vergleich des "Hl. Symphorion" mit der "Bekehrung des Saulus" zeigte sich, daß Ingres u.a. auch ein Interesse für die Gestaltung der Figurengruppe bei Michelangelo hat. Er übernimmt von diesem das Prinzip, eine eng gestaffelte, keilförmig angeordnete Gruppe durch eine besonders hervorgehobene Figur nach vorn abzuschließen und zugleich dieser Figur einen entschiedenen formalen Stellenwert auf der Bild-

fläche zu geben. Dieses Prinzip bestimmt auch die Gruppenbildung in der "Apotheose Homers", die in enger Anlehnung an das "Jüngste Gericht" erfolgt. Der Hauptfigur der linken Gruppe bei Ingres (Apelles mit der Palette in der linken Hand) entspricht Johannes der Täufer (mit der linken Hand auf dem Oberschenkel) bei Michelangelo - die Hauptfigur der rechten Gruppe (Phidias mit Hammer und Meißel) wiederholt die Figur des Petrus mit dem ausgestreckten rechten Arm. Der am rechten Bildrand stehende Alexander (mit dem Kasten in der Hand) hat die gleiche Armhaltung wie Bartholomäus. Die rechts an Bartholomäus anschließende Gruppe der Märtyrer, in der zwei Figuren zu Christus blicken, findet ihr Pendant in der rechten unteren Gruppe hinter der Brüstung, in der sich ebenfalls einige emporblickende Figuren befinden. Die Figur des Longinus (die erste hinter der Brüstung) stellt in Kopf- und Armhaltung eine Wiederholung der obersten Figur in der Märtyrergruppe dar. (Die jetzige Kopfhaltung geht auf die Übermalung des Freskos durch Daniele da Volterra zurück.)

Auf der linken Seite des Bildes kehrt in dem Ineinandergreifen der Hände von Apelles und Raffael ein Motiv von Michelangelo wieder: die Verbindung Johannes des Täufers mit einer nachfolgenden Figur, die den rechten Arm des Täufers erfaßt. Die links anschließende Gruppe einer Frau (die "Ecclesia") und einer vor ihr Knieenden stellt das Vorbild für die Gruppe von Virgil und Dante am linken Bildrand dar. In beiden Darstellungen greift die obere Figur mit dem Arm zum Rücken der unter ihr knieenden bzw. stehenden Figur herab.

Die ausdrucksstarke Gestik von rechter Hand und Kopf bei der "Odyssee" erinnert an die ähnliche Haltung der Maria an der rechten Seite von Christus. Das Motiv eines von oben herabschwebenden Genius' mit einem Kranz in den Händen ist das Ergebnis einer Umdeutung des schwebenden Engels mit der Dornenkrone links oberhalb von Christus.

Es sind aber nicht nur solche motivischen Übereinstimmungen, die die Abhängigkeit der "Apotheose Homers" vom "Jüngsten Gericht" erweisen, sondern auch ideelle und kompositionelle Gestaltungsmomente. Es ist offensichtlich, daß die Häufung der Zeigegesten bei Ingres (durch die die inhaltliche Beziehung zu Homer zur Anschauung gebracht wird) durch das "Jüngste Gericht" angeregt ist. Das gleiche gilt für die räumliche Zusammenfassung der seitlichen Figuren zu einem die Mittelgruppe umschließenden Halbkreis. Die nach oben ansteigende Staffelung der Figuren in die Tiefe wird jeweils formal als in der Fläche ansteigender Gruppenkontur gesehen. Die formale Bildung der oberen Grenzen der Figurenzone ist im Prinzip gleich: zwei symmetrisch zur Mitte liegende, nach unten gesenkte Bogenlinien, die an den seitlichen Bildrändern durch kurze, ansteigende Schrägen abgeschlossen werden. Die formalen Distanzverhältnisse der Hauptfiguren untereinander (Homer, "Odyssee", "Ilias", Apelles, Phidias bzw. Christus, Laurentius, Bartholomäus, Johannes, Petrus) sind nahezu gleich. Die freie Dreiecksfläche zwischen Laurentius und Bartholomäus kehrt bei Ingres als Rechteckfläche wieder. Selbst die asymmetrische Verschiebung der breitgelagerten Rechteckfläche des Zwischenraumes unterhalb von Laurentius und Bartholomäus wird von Ingres in der formalen Stellung der Rechteckfläche der beiden unteren Stufen wiederholt.

Auch hier zeigt sich wieder, wie intensiv und bis in die Gestaltungszusammenhänge eindringend die Beschäftigung Ingres' mit den Werken Michelangelos gewesen ist. Ein weiteres Ergebnis dieser Beschäftigung stellt das Bild der "Venus Anadyomène" dar. Im Katalog der Ingres-Ausstellung von 1967/68 wird zu Recht die häufig vertretene These einer Vorbildlichkeit der "Venus Anadyomène" von Boticelli in den Uffizien als unzutreffend abgelehnt. Es gibt keine Merkmale, auch in den frühen Zeichnungen dieser Figur nicht, die eine Beziehung zu diesem Bild belegen. (Die früheste Fassung orientiert sich an der "Capitolinischen Venus"). Sie geht vielmehr auf eine Figur zurück, die Ingres täglich im Louvre sehen konnte: auf die Statue des sog. "Sterbenden Sklaven" von Michelangelo.⁶⁴⁾

Die "Venus Anadyomène" kann teilweise geradezu als eine Konturnachzeichnung der Statue gesehen werden. Ebenso wie diese ist sie völlig auf den Kontrast zwischen einer geschlossenen und einer geöffneten Körperseite hin konzipiert. Übereinstimmend ist die geschlossene Körperseite aus einem vom Ellbogen des erhobenen Armes bis zur Kniekehle reichenden, durchgehenden Bogen und einer dagegen kontrastierenden Schrägen (der Kontur des Unterschenkels) gebildet. (Allein schon diese Übereinstimmung läßt die Vorbildlichkeit der Statue mehr als wahrscheinlich erscheinen) Der Fuß liegt bei beiden Figuren senkrecht unter dem Ellbogen des erhobenen Armes; durch diese formale Beziehung wird ein Zusammenhang zwischen Arm- und Kopfbewegung deutlich, der wesentlich für die Erfahrung einer inneren Stimmigkeit des Gesamtverhaltens ist. Das Knie ist so weit vor das Standbein gezogen, daß sich dadurch ein leichtes Absinken des Körpers auf dieser Seite und eine Drehung nach vorn ergibt.

Auf der geöffneten Seite gibt Michelangelo in der waagerechten Haltung der rechten Hand eine nach innen auf den Kulminationspunkt des gegenüberliegenden Bogens zielende Kontrastrichtung. Sie stellt zugleich einen Bewegungsimpuls gegen die seitlichen Bewegungsrichtungen des Kopfes, des erhobenen Armes und des Spielbeins dar. Bei Ingres ist der Richtungskontrast von erhobenem Arm und Hand noch gegeben, wenn auch diese nun eine andere Stellung hat (weil auch an dieser Stelle eine klare Flächenbegrenzung des Körpers erreicht werden mußte).

In einer Vorzeichnung zur "Venus Anadyomène"⁶⁵⁾ wird die Stellung der Hand vor der Brust noch in Erwägung gezogen und in fünf verschiedenen Varianten in einen thematisch sinnvollen Zusammenhang mit der Figur (als ein Greifen nach den Haaren) zu bringen gesucht. Die am stärksten durchgebildete Variante zeigt die gleiche waagerechte Haltung der Hand wie bei der Statue, den starken Knick im Handgelenk und die leichte Krümmung der Finger. Auch bei der Hand im Gemälde ist das Urbild von Michelangelo noch zu spüren. So wie dort der abgespreizte Finger in die Gewandschlaufe gelegt ist, so bei Ingres in eine Mulde des Haares.

Beide Figuren sind in ihrer Haltung nicht isoliert, ohne die Versockelung durch ein Zusatzmotiv, denkbar - die Labilität des Stehens würde einen unerträglichen Widerspruch zur Fortdauer ihrer Erscheinung ergeben. Die Kontrastierung der Hauptfigur mit dem (unvollendeten) Affen bei Michelangelo wird von Ingres durch die Hinzufügung der Putti erreicht. Dabei wiederholt sich die Schrägrichtung des Affen und die damit verbundene Umfassung der Beine der Hauptfigur in der Kombination des spiegelhaltenden Putto mit den hinter der Venus fliegenden Putti. Andererseits ist der Affe als Gegenrichtung zur Richtung des Spielbeins konzipiert; beide Richtungen treffen sich formal in Höhe des Standbeinknies. Dadurch ergibt sich eine Dreiecksfigur, in deren Mitte das Standbein steht. Diese Dreiecksfigur bildet Ingres in der Beziehung der Richtungen des Spielbeins und des auf dem Delphin reitenden Putto nach; der Treffpunkt liegt wieder in Höhe des Standbeinknies. Der stärkeren Ausbuchtung des Sockels an der Seite des Affen entspricht die stärkere Ausbuchtung an der Seite des Putto. Auch bei Ingres steht das Standbein in der Mitte der Dreiecksfigur.

Die Gegenüberstellung gibt ein besonders eindrucksvolles Zeugnis für die Verwandtschaft (und Verschiedenartigkeit) des Ausdruckscharakters der Figuren von Ingres und Michelangelo. Das Gemeinsame wird bedingt durch die mit der Gestaltung verbundenen ausdruckshaften Isolierung der Figur im Raum. Dieser Isolierung entspricht die in sich verspannte Haltung, deren Bewegungsimpulse intentionslos, auf keine konkreten Handlungsinhalte gerichtet sind. Im Gegeneinander der verschiedenen Bewegungsrichtungen spiegelt sich ein Widerstreit verschiedener, unvereinbarer seelischer Erlebensebenen. Da sich dieser Widerstreit nicht auf einen historischen Inhalt beziehen läßt, zugleich aber in Analogie zur Beziehungslosigkeit der Figur zum Raum erfahren wird, wird er als Ausdruck für ein Erleiden des eigenen Daseins in seiner unaufhebbaren Antinomie von möglicher Selbstbestimmtheit und existentieller Bedingtheit gedeutet. Das Trennende ergibt sich daraus, daß im Bilde von Ingres die anschauliche Übermächtigkeit des Raumes nur noch eine passive Daseinshaltung der Figur "möglich" erscheinen läßt, während die Figur

Michelangelos in einer inneren Anspannung der Kräfte gleichsam sich selbst zu befreien sucht.

In diesem Zusammenhang soll kurz eine Bemerkung zur Figur der "Angelika" eingefügt werden⁶⁶⁾. Sie ist eine der berühmtesten Figurenkonzeptionen von Ingres und häufig von ihm wiederholt worden. Ihre Haltung kulminiert ausdruckschaft in dem Kontrast zwischen der waagerechten Lagerung des Kopfes und den senkrechten Richtungen des Oberkörperkonturs und der Haare. Es ist behauptet worden, daß dies eine raffaeleske Haltung sei⁶⁷⁾, wobei jedoch unerfindlich bleibt, an welche Figuren Raffaels dabei zu denken sei. Aus welchem Bereich eher eine Anregung stammen könnte, zeigt die Gegenüberstellung mit der sog. "Palestrina-Pieta"⁶⁸⁾; (über die Autorschaft, ob von Michelangelo oder seinen Schülern begonnen, ob von einem späteren Bildhauer, bestehen verschiedene Meinungen.) Hier findet sich tatsächlich der gleiche Kontrast zwischen der waagerechten Kopfhaltung und der senkrechten Körperhaltung wieder. Die Haarfläche der Angelika hat eine auffallende Entsprechung in der Oberarmfläche (von Maria) unterhalb des Kopfes von Christus (bis in die Unterteilungslinien hinein). Vergleichbar ist auch die Bildung des Mundes als Bogen, die (für Ingres ungewöhnlich) scharfe, kantige Begrenzung der Flächen der Augenhöhlen gegen Stirn und Nase, die starke Wölbung des Halses. Selbst die Bildung des Felsens, die Versockelung unten, die Verbreiterung nach oben mit einem besonderen Akzent in Höhe des Kopfes, ist dem plastischen Aufbau der Pieta-Gruppe vergleichbar. Wenn auch diese Übereinstimmungen nicht notwendig eine Abhängigkeit voraussetzen, so scheint doch andererseits die Möglichkeit eines Zusammenhangs nicht ganz ausgeschlossen zu sein.

Im Jahre 1863 beendete Ingres seine bedeutendste vielfigurige Komposition, das sog. "Türkische Bad"⁶⁹⁾. Die Hauptfigur des Bildes, die Lautenspielerin, stellt eine Abwandlung der sog. "Badenden von Valpincon" dar. In mehreren vorangehenden Kompositionen hatte Ingres sich darum bemüht, die "Badende von Valpincon" mit mehreren Hintergrundfiguren zusammen zu einer neuen Bildeinheit zu verbinden⁷⁰⁾. Die Ge-

staltung dieses Vorwurfs scheiterte jedoch immer wieder daran, daß die auf einer Lagerstatt oder einem Schemel sitzende Hauptfigur zu groß wurde, um mit den Hintergrundsfiguren formal überzeugend verbunden werden zu können. Erst mit der Umwandlung des Sitzmotivs in ein Hocken auf dem Boden wurde eine Lösung möglich. Diese Umwandlung erfolgte im Zusammenhang mit einer Neugruppierung der Hintergrundsfiguren; sie tritt zum ersten Mal auf in der letzten rechteckigen Fassung des Themas (die nur in einer Photographie erhalten ist)⁷¹⁾. Die Umbildung des Rechtecks in eine Rundform ist die letzte notwendige Konsequenz der neuen Konzeption des Themas, für die mit großer Wahrscheinlichkeit das einzige Tondo-Gemälde Michelangelos, die "Doni-Madonna" in Florenz, das Vorbild gewesen ist⁷²⁾.

Sieht man von der Gruppe der Frauen rechts der Lautenspielerin im Vordergrund ab, so ist die räumliche Staffe-
lung der Figuren gleich. Es lassen sich drei Zonen unterscheiden: die der Vordergrundsfiguren, eine Zwischenzone mit einer "Übergangsfigur" (der Johannesknabe bzw. die Liegende am Beckenrand), eine Hintergrundszone. In dieser Hintergrundszone sind die Figuren zu einem räumlich leicht in die Tiefe gebogenen Fries zusammengefaßt, der formal als Flächenstreifen gesehen wird. Der Kopf der Hauptfigur (Maria bzw. die Lautenspielerin) liegt in gleicher Höhe mit dem Fries. Die Umwandlung der ursprünglichen Sitzstellung in eine Hockstellung auf dem Fußboden ist also in Anlehnung an das Bild Michelangelos erfolgt. Die Lautenspielerin stellt gleichsam das Ergebnis einer Umdeutung der Maria in eine Rückenfigur dar! Durch die mit der Hockstellung verbundene formale Beziehung zum Hintergrund wird die Hauptfigur zum eigentlichen Ausdruckszentrum des Bildes; auf ihren Kopf sind alle Linien der szenischen Gliederung direkt oder indirekt bezogen. Die Einbindung des Kopfes in eine gesonderte Teilfläche, wie sie Michelangelo in der kreisenden Zusammenfassung der Konturen der Arme Marias mit dem Oberkörperkontur von Joseph gibt, wird von Ingres mit der Ausgrenzung eines Teilfeldes im Hintergrundsfries durch die Tänzerin links und die profilansichtige Frau rechts (mit der eigentümlichen Kopfbedeckung) erreicht.

Eine weitere Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund sowohl inhaltlich wie formal, wird durch die "Übergangsfigur" hergestellt. Sie gehört jeweils stärker zu den Figuren des Hintergrundes als zu den Hauptfiguren, blickt aber nach vorn zu diesen hin. Bei Michelangelo befindet sich im Bereich zwischen Johannes und Joseph im Hintergrund eine Jünglingsfigur mit gekreuzten Beinen. Das eine Bein weist in seiner Richtung auf den Kontur des Mantels von Joseph (am Knie), das andere auf die Schulter von Johannes. Damit ergibt sich eine formale "Schlüsselfigur", in der Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf der Bildfläche zu einer unlösbaren Einheit zusammengebunden werden. Diese "Schlüsselfigur" wird von Ingres in der formalen Kombination der Liegenden am Beckenrand mit der Tänzerin im Hintergrund und dem linken Arm der Lautenspielerin nachgebildet. Auch hier hat die entsprechende Figur, die Tänzerin, die Beine gekreuzt, wodurch sich eine Richtungsbeziehung des einen Beines zur Schulter der Übergangsfigur, des anderen Beines zum Arm der Lautenspielerin ergibt (der die gleiche Richtung hat wie der Kontur des Mantels von Joseph). Das Rechteck, das sich bei Michelangelo aus dem Zusammenhang der Konturrichtungen Josephs mit dem ausgestreckten linken Arm des sitzenden Jünglings rechts und dem Körper des Jünglings mit gekreuzten Beinen ergibt, wiederholt sich bei Ingres im Zusammenhang der Richtungen des linken Armes der Hauptfigur, der Tänzerin und des ausgestreckten Armes der liegenden Frau, der die formale Distanz zwischen der Tänzerin und dem Turban der Hauptfigur überbrückt.

In wie starkem Maße das "Türkische Bad" eine "Umdeutung" der "Doni-Madonna" ist, zeigt sich noch an einem anderen Gestaltungsmoment: Die motivische Trennung von Vorder- und Hintergrund erfolgt bei Michelangelo durch eine Schwelle, hinter der Johannes steht. Diese Trennlinie kehrt bei Ingres als Stufe im Fußboden wieder. In beiden Darstellungen bleibt jedoch der räumliche Zusammenhang von Schwelle bzw. Stufe mit dem Fußboden des Vordergrundes unklar (wie tief ist der Raum bis zur Grenzlinie?), die motivisch klare Grenzsetzung bewirkt also in beiden Fällen eine Verunklärung der wirkli-

chen Tiefendistanzen. Die Übernahme der Schwelle als Stufe erfolgt mithin von Ingres nicht lediglich um einer motivischen Bereicherung des Raumbildes willen, sondern im Hinblick auf die Gestaltungsfunktion, die sie im Bilde von Michelangelo hat. Infolge der Beziehungslosigkeit von Vorder- und Hintergrund (im Sinne kontinuierlicher räumlicher Abfolge) können nun beide Bereiche ohne Widerspruch zur perspektivischen Verkleinerung der Figuren als in einer Sehebene nebeneinander liegende Flächen gestaltet und gesehen werden. Das Größenverhältnis von Vordergrund und Hintergrund als Bildfeldbereiche ist in beiden Darstellungen nahezu gleich.

Aber auch im formalen Abschluß des Vordergrundes bzw. der Hauptfiguren am unteren Bildrand ist Ingres von der Komposition der Doni-Madonna ausgegangen. Der zum unteren Bildrand weitgehend parallele Bogen, zu dem die Konturen der liegenden Frau rechts vorn und der Lautenspielerin zusammengefaßt sind, ist von der Bogenlinie angeregt, die Michelangelo zur optischen Versockelung der Gruppe im Bildfeld aus den unteren Konturen Marias entwickelt. Von diesem Bogen führt jeweils an gleicher Stelle eine Linie (bei Michelangelo ein Gewandzipfel, bei Ingres die Kante der Polsterfläche) bis an den Bildrand hinunter. Die räumliche und formale Akzentuierung der Zwischenraumfläche rechts daneben durch eine Gruppe von Gewächsen bei Michelangelo wird von Ingres durch den kleinen, vom Bildrand überschrittenen Tisch erreicht.

Es kann also angenommen werden, daß die "Doni-Madonna" das bestimmende Vorbild für das "Türkische Bad" gewesen ist. Der Vergleich zeigt, daß es auch hier Ingres in der Orientierung an Michelangelo vor allem um die Lösung bestimmter Gestaltungsaufgaben ging, nicht allein um motivische Anregung. In der motivischen Anlage sind beide Bilder trotz der ähnlichen räumlichen Staffelung so verschieden, daß eine Abhängigkeit auf den ersten Blick ganz unmöglich erscheint. Es kann damit gerechnet werden, besonders auch wegen der Vielfalt nachweisbarer Zusammenhänge, daß es Darstellungen von Ingres gibt, die ihre Gestalt einer Orientierung an

Michelangelo verdanken, jedoch die übernommenen Kompositionsideen so sehr verwandeln und mit neuen Motivkomplexen verbinden, daß sich eine Abhängigkeit nicht mehr zwingend nachweisen läßt. Es sei hier nur auf die eigentümliche, an das "Jüngste Gericht" erinnernde Gruppenbildung im "Traum des Ossian" hingewiesen.⁷³⁾ Auch die Darstellung des "Goldenen Zeitalters" (sowohl das Fresko in Dampierre wie die spätere Bildfassung)⁷⁴⁾ zeigt in der Figurengruppierung, besonders aber in der formalen Gliederung, Gemeinsamkeiten mit dem oberen Teil des "Jüngsten Gerichts" (in weit stärkerem Maße als mit dem nachweislich, wegen der Übernahme einer Figurengruppe, von Ingres berücksichtigten Gemälde Poussins "Apollon und Daphne" im Louvre). Die Vermutung, daß bei der Ausarbeitung der Komposition des "Goldenen Zeitalters" eine erneute Beschäftigung mit dem "Jüngsten Gericht" stattgefunden hat, wird durch eine auffallende Ähnlichkeit der Haltungen einiger Figuren in der rechten Bildhälfte bei Ingres mit denen der Figuren im linken unteren Teil des Freskos von Michelangelo verstärkt.⁷⁵⁾ Ingres kannte diesen Teil des Freskos besonders genau, weil er ihn in den beiden Darstellungen der Innenansicht der Sixtinischen Kapelle nachgebildet hatte.⁷⁶⁾ Übereinstimmungen in der Haltung zeigen sich zwischen den nach rechts gerichteten, mit dem Rücken zum Betrachter gekehrten, sitzenden Figuren in der zweiten vorderen Figurenzone (bei Ingres drei hintereinander gestaffelte Figuren, bei Michelangelo zwei in gleicher Tiefe sitzende Figuren), zwischen dem am Beckenrand sitzenden Jüngling (Fresko Dampierre) und dem Kauernden am unteren Bildrand (mit aufgestützten Händen), zwischen dem im Vordergrund kriechenden Kind und dem bei Michelangelo oberhalb der rechten Rückenfigur hockenden Mann, zwischen dem am Bach trinkenden Jüngling (Bildfassung) und der Figur unterhalb der rechten Rückenfigur.

Auch im "Traum des Ossian" gibt es einzelne Figuren, die auf Michelangelo zurückgehen. Der behelmte Krieger in der linken Figurenreihe mit vor dem Gesicht gekreuzten Händen ist fast eine direkte Nachzeichnung der Maria in der Zeichnung der Kreuzigung von Michelangelo.⁷⁷⁾ Die Haltung des

schlafenden Ossian könnte angeregt sein durch eine der Figuren der "Vorfahren Christi" (aus jenen Lünetten, die bei der Ausführung des "Jüngsten Gerichts" wieder abgeschlagen werden mußten, die aber in Nachstichen überliefert sind.⁷⁸⁾ Eine Vorzeichnung⁷⁹⁾ zeigt Ossian noch in der Stellung mit beiden Füßen auf dem Boden wie bei der Figur im Stich. Aber auch in der endgültigen Fassung ist die Ähnlichkeit der Haltungen groß.

Es kann also als Ergebnis festgestellt werden, daß Ingres entgegen seines geistig erhobenen Anspruchs, Nachfolger von Raffael zu sein, in manchen seiner wichtigsten Werke direkt auf Michelangelo zurückgreift (ausgenommen natürlich die Porträts, die jedoch auch mit denen von Raffael stilistisch nicht verwandt sind). Es stellt sich damit erneut die Frage, ob mit der Definition des Werkes als "klassizistisch" dessen eigentliches Wesen erfaßt wird. Bereits bei der Analyse der Zeichnungen ergaben sich gegen diese Deutung des Werkcharakters mehrere Einwände. Der Vergleich mit Schadow zeigte, daß die Linie bei Ingres nicht ornamental-selbstwertig ist und daher nicht eine ausdruckshafte Idealisierung der Gegenstandserscheinung bewirkt. Der Vergleich mit Carolsfeld ließ erkennen, daß bei Ingres mit der spezifischen Formgebung eine eigengesetzliche, phänomenale Seinsweise der Figur gesetzt wird, die weder als Ergebnis einer Vervollkommenung der realen Wirklichkeit noch als Produkt der Vermischung heterogener Stilelemente verstanden werden kann. Das "Wie" der zeichnerischen Hervorbringung der Darstellung geht völlig in der Natur des Dargestellten auf, es kann nicht "an sich" als Vehikel einer ästhetischen Deutung der realen Wirklichkeit erfahren werden. (Wohingegen bei Carolsfeld ein als Darstellungsziel von vornherein feststehendes Idealbild vom Aussehen eines "schönen, ausdrucksvollen Körpers" (bestimmt wahrscheinlich von den Werken Raffaels) durch Steigerung der Naturerscheinung mit Hilfe einer oberflächenglättenden, "verschönernden" Linienführung zu realisieren versucht wird - eine typisch "klassizistische" Gestaltungsweise.)

Die Besprechung der Gemälde ergab, daß mit der übergreifenden Bildflächenteilung eine ausdruckshafte Relativierung der Selbstwertigkeit der Figur verbunden ist. Damit stehen die Bilder Ingres' in einem Gegensatz zu aller Kunst, in der eine existentielle Selbstbestimmtheit und Dignität des Menschen zur Darstellung gelangt. Ein solcher Gegensatz wurde auch im Verhältnis zu Raffael deutlich, der seine Figuren grundsätzlich aus Tiefenlinien entwickelt, während Ingres zur Erstellung der geometrischen Flächeneinheiten gerade die Tiefengebundenheit des Körpers (das Anschauungsmoment seiner Eigenständigkeit im Raum) aufheben muß. Es mußte daher angenommen werden, daß zwischen der geistigen Haltung der Persönlichkeit und der gestaltenden Haltung des Künstlers ein Widerspruch gegeben sei.

Alle diese auf der Basis stilistischer Analyse gewonnenen Ergebnisse werden mit der nachgewiesenen starken Orientierung am Werk Michelangelos im Konkreten bestätigt. Selbst dort, wo Ingres, den Anforderungen des Themas entsprechend, eine gewisse Schönheitlichkeit der körperlichen Erscheinung anstrebt, wie in der Studie zum "Goldenen Zeitalter", ist diese doch als Anschauungswert unlösbar mit der Erfahrung der phänomenalen Natur des Dargestellten verbunden und nicht der eigentliche Ausdruckssinn der Darstellung. Wollte man diese thematisch bedingte Harmonisierung der körperlichen Erscheinung, die Geschmeidigkeit der Konturen, die Betonung der plastischen Grundformen, wie sie etwa auch die "Venus Anadyomène" zeigt, als Merkmale einer klassizistischen Darstellungsweise interpretieren, so wäre auch Michelangelo in der Zeichnung der Apollo-Figur, im "Sterbenden Sklaven", in der "Lea", in der "Doni-Madonna" und anderen Werken ein Klassizist. Gerade am Beispiel Michelangelos wird deutlich, wie unzulässig es ist, aufgrund solcher Merkmale allein bereits von Klassizismus zu sprechen.

Erst aber wenn das Werk nicht mehr nur als Dokumentation einer konservativen, klassizistischen Darstellungshaltung interpretiert wird (und alle Merkmale, die dieser Interpretation widersprechen, auf eine von akademischen Prinzipien

verdrängte Gabe der "realistischen Naturerfassung" zurückgeführt werden), läßt sich seine kunstgeschichtliche Stellung näher bestimmen als dies bisher geschehen ist. Mit der immer wiederholten, aber wenig ergiebigen Herausstellung des Gegensatzes zu Delacroix kann diese Aufgabe nicht gelöst werden. Die historische Bedeutung des Werkes von Ingres liegt nicht in der Fortführung traditioneller Gestaltungsmomente, sondern in der Ausbildung einer neuen Bildform.

Diese Bildform konnte bestimmt werden als eine von größeren zu kleineren Einheiten fortschreitende Unterteilung der Bildfläche in geometrische Flächen. Damit wird ein Gestaltungsprinzip aufgegeben, das bis dahin für die Malerei verbindlich war: Die Unterscheidung zwischen formwertigen Darstellungsbereichen - und dies waren nur die Figuren und Gegenstände - und nicht formwertigen Bereichen, den Raumflächen, die dem allgemeinen Bildgrund zugehören. Zwar wurden diese Raumflächen mit in die kompositionelle Gliederung des Bildes einbezogen, blieben jedoch an sich formal unbestimmt (vergl. die entsprechenden Bildbeschreibungen zu Reynolds, David, Raffael u. Michelangelo). Die aus den Motiven gebildete lineare Figuration oder kompositionelle Ordnung stellt eine den Bildgrund überspannende, in sich bezogene Einheit dar, die mit der Fläche an deren Grenzen verklammert oder in der Flächenmitte verankert ist. Indem nun bei Ingres alle Bereiche, auch die Raumausschnitte, als geometrische Teilfelder einer "formal logisch" strukturierten Bildfläche aufgefaßt werden, ist diese nicht mehr "Trägerin" einer von den Motiven gesetzten Figuration oder kompositionellen Ordnung, sondern selber das "Objekt" der Gestaltung. Mit anderen Worten: Der Betrachter muß, will er die Ordnung des Bildes erfahren, sein Augenmerk nicht auf das richten, was sich innerhalb der Bildfläche zwischen den Linien ereignet, sondern auf das, was durch diese Linien mit der Bildfläche selber geschieht. Dies aber sind Symptome für eine neue Auffassung vom Wesen des Bildes, die Ingres ungleich "moderner" erscheinen lassen als den in seiner Bildform konservativen Delacroix, der im Grunde niemals die

barocken Bildschemata überwunden hat und an der Identität von Gegenstand und Formwert festhält. Dieser für Delacroix und die europäische Malerei bis ins 19. Jahrhundert geltende Grundsatz der absoluten Bedeutungspriorität des Gegenstandes als dem allein ordnungssetzenden Moment des Bildes gilt bei Ingres nicht mehr. Hier ist es nicht mehr der Gegenstand, der die Ordnung des Bildes setzt, sondern die Bildfläche selber. Es liegt also im Werk von Ingres die Formulierung eines Verhältnisses von Bildfläche und Gegenstand vor, das von größtem Interesse für die nachfolgenden Maler-Generationen sein mußte. Eine Untersuchung der sich damit anzeigenden Zusammenhänge (die nicht nur bei den als Ingres-Bewunderern bekannten Malern, wie Degas, Seurat, Matisse und Picasso gegeben sein können, sondern auch bei Cezanne (Porträts), Gauguin und anderen nicht unwahrscheinlich erscheinen) muß als eine unerläßliche Voraussetzung zum Verständnis der Entwicklungsgeschichte der französischen Malerei des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts angesehen werden.

Anmerkungen

- 1) Georges Wildenstein, Ingres, London 1956, S. 28
- 2) Hans Mackowsky, Schadows Graphik, Berlin 1936, Abbildungsteil S. 112
- 3) Die Unterscheidung zwischen links und rechts bezieht sich stets auf die Position des Betrachters. Nur bei der Beschreibung von Haltungen geht die Unterscheidung von der dargestellten Figur aus.
- 4) Mackowsky, Schadows Graphik, Abbildungsteil S. 179
- 5) Katalog der Ausstellung "Ingres in Italia", Rom, Villa Medici, 1968, S. 62, Abb. 44
- 6) R. Zeitler, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 11, Abb. 43
- 7) U. Christoffel, Klassizismus in Frankreich um 1800, München 1939, S. 43
- 8) Wildenstein, Ingres, S. 16
- 9) Zeitler, Kunst des 19. Jahrhunderts, S. 60
- 10) Wildenstein, Ingres, Abb. 103
- 11) D.C. Rich, Edgar Degas, Köln 1960, Abb. S. 57
- 12) William Gaunt, A Concise History of English Painting, London 1964, Abb. 48
- 13) Wildenstein, Ingres, Abb. 49
- 14) Frederick Antal, Classicism and Romanticism, London 1966, Abb. 23 b
- 15) z. B. Gaeton Picon, Ingres, Genf 1967, S. 78
K. Scheffler, Verwandlungen des Barocks, Wien 1947, S. 88
- 16) Wildenstein, Ingres, Abb. 43
- 17) " " Abb. 30
- 18) " " Abb. 108
- 19) " " Fig. 130

- 20) Wildenstein, Ingres, Abb. 56
- 21) " " Fig. 193
- 22) " " Abb. 38
- 23) " " Abb. 53
- 24) " " Abb. 18
- 25) " " Abb. 47
- 26) Zeitler, Kunst des 19. Jahrhunderts, S. 60
- 27) A. Rosenberg, Raffael, Klassiker d. Kunst I, Abb. 75
- 28) " " " Abb. 74
- 29) Wildenstein, Ingres, Fig. 17
- 30) " " Fig. 18
- 31) " " Fig. 143
- 32) " " Fig. 145
- 33) " " Fig. 31
- 34) " " Fig. 93
- 35) E. Panofsky, Der Begriff des Kunstvollens, in:
Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft,
Berlin 1964, S. 37
- 36) Wildenstein, Ingres, Abb. 75
- 37) W. Friedländer, David to Delacroix, Cambridge 1963, S. 86
- 38) A. Blunt, Nicolas Poussin, London 1958, Abb. 125
- 39) L. Goldscheider, Michelangelo, Gesamtausgabe, Köln 1964
Abb. 234
- 40) " " Abb. 244
- 41) " " Abb. 25
- 42) " " Abb. 228
- 43) L. Goldscheider, Michelangelo, Drawings, London 1951, Abb. 5
- 44) Kindlers Meisterzeichnungen aller Epochen, Bd. III, Abb. 768
Clark, Das Nackte in der Kunst, Abb. 116
- 45) Charles de Tolnay, Michelangelo, Princeton 1964, Band II
Abb. 99

- 46) Herbert von Einem, Michelangelo, Stuttgart 1959, S. 48
- 47) Goldscheider, Michelangelo, Abb. 127
- 48) Katalog der Ausstellung "Ingres", Paris, Petit Palais
1967/68, Abb. 207-209
- 49) Oskar Fischel, Raphael, Berlin 1962, Abb. 70 a,b,c,
- 50) Goldscheider, Michelangelo, Abb. 124
Tolnay, Michelangelo, Bd. II, Abb. 164
- 51) Wildenstein, Ingres, Abb. 34
- 52) " " Abb. 26
- 53) Tolnay, Michelangelo, Bd. II, Abb. 171
- 54) Katalog der Ausstellung "Ingres", Paris, Nr. 25
- 55) Norman Schlenoff, Ingres, ses sources littéraires. Paris 1964
- 56) Goldscheider, Michelangelo, Abb. 240
- 57) Katalog der Ausstellung "Ingres", Paris, Nr. 185
- 58) Wildenstein, Ingres, Abb. 65
- 59) Goldscheider, Michelangelo, Abb. 239
- 60) W. Friedländer, David to Delacroix, Abb. 22
- 61) Goldscheider, Michelangelo, Abb. 184
- 62) Wildenstein, Ingres, Abb. 71
- 63) Goldscheider, Michelangelo, Abb. 228
- 64) " " Abb. 153
- 65) Katalog der Ausstellung "Ingres", Paris, Nr. 28
- 66) Wildenstein, Ingres, Abb. 16
- 67) Kenneth Clark, Das Nackte in der Kunst, S. 391
- 68) Goldscheider, Michelangelo, Abb. 268
- 69) Wildenstein, Ingres, Abb. 113
- 70) " " Abb. 76, 77, Fig. 88
- 71) " " Fig. 195
- 72) Goldscheider, Michelangelo, Abb. 44

- 73) Katalog der Ausstellung "Ingres", Paris Nr. 61
- 74) Wildenstein, Ingres, Abb. 84-85, Abb. 87
- 75) Tolnay, Michelangelo, Bd. V, Abb. 14
- 76) Wildenstein, Ingres, Farbtafel 12, Abb. 38
- 77) Goldscheider, Michelangelo, Drawings, Fig. 14, S. 58
- 78) Tolnay, Michelangelo, Bd. II, Abb. 389
- 79) Festschrift Walter Friedländer zum 90. Geburtstag,
Berlin 1964, Taf. 43, 4

Literaturverzeichnis

- Alazard, J., Ingres et l'Ingrisme. Paris, 1950
- Antal, F., Classicism and Romanticism, London, 1966
- Cassou, Jean, Ingres. Brüssel, 1947
- Christoffel, Ulrich, Klassizismus in Frankreich um 1800.
München, 1940
- Clark, Kenneth, Das Nackte in der Kunst. Köln, 1958
- Cogniat, Raymond, Ingres, écrits sur l'art. Paris, 1947
- Courthion, Pierre, Ingres raconté par lui-même et par
ses amis. Genf, 1947/48
- Delaborde, Henri, Ingres. Paris, 1870
- Einem v., Herbert, Michelangelo. Stuttgart, 1959
- Fröhlich-Bum, Lilli, Ingres, sein Leben und sein Stil.
Leipzig, 1924
- Friedländer, Walter, David to Delacroix. Cambridge, 1963
- Lapauze, Henry, Ingres, sa vie et son oeuvre. Paris, 1911
- Naef, Hans, Paolo und Francesca, zum Problem der
schöpferischen Nachahmung bei Ingres.
Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 1956, S.97 f.
- Picon, Gaeton, Ingres. Genf, 1967
- Scheffler, Karl, Die großen französischen Maler des 19.
Jahrhunderts. München, 1942
- Schlenoff, Norman, Ingres, ses sources littéraires inédits.
Paris, 1956
- Ternois, Daniel, Ingres et le Songe d'Ossian. in:
Festschrift Walter Friedländer zum
90. Geburtstag. Berlin 1965
- Wildenstein, Georges, Ingres. London, 1956
- Zeitler, Rudolf, Die Kunst des 19. Jahrhunderts.
Propyläen Kunstgeschichte Bd. 11
Frankfurt/M. 1966

Kataloge:

- Ternois, Daniel Les Dessins d'Ingres au Musée de
Montauban, les portraits. Paris, 1959
- ders. Ingres et son temps. Montauban, Musée
Ingres, peintures. Paris 1965
- "Ingres" Katalog der Ausstellung Paris, Petit Palais,
1967/68
- "Ingres in Italia" Katalog der Ausstellung Rom, Villa
Medici, 1968



Abb. 1



Abb. 2

Lebenslauf

Am 13. Juli 1938 wurde ich als zweiter Sohn des Schiffsmaklers Otto Brötje und seiner Ehefrau Elsa Brötje, geb. Redelberger, in Bremen geboren. Nach dem Besuch der Volksschule in Brake (Oberweser) kam ich 1952 auf das Gerhard-Rohlf's-Gymnasium in Bremen-Vegesack, an dem ich 1959 das Abitur bestand. Anschließend begann ich an der Universität in Münster Germanistik und Geschichte zu studieren. Nach einer einjährigen Studienunterbrechung wählte ich 1961 Kunstgeschichte als Hauptfach, Archäologie und Neuere Literaturgeschichte als Nebenfächer. Während des folgenden Studiums besuchte ich an den Universitäten in Würzburg, Münster und Giessen Lehrveranstaltungen der Herren Professoren Fiensch, Fink, Gross, Hager, Heselhaus, Imdahl, Just, Preisendanz, Rasch, Roosen-Runge, Siebenhüner, Wackernagel, Wegner.

